

ARTIGO

TEATRO ALÉM-MAR: A BARRACA E AS EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS PÓS- REVOLUÇÃO DOS CRAVOS¹

KÁTIA RODRIGUES PARANHOS

Doutora em História
Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia
E-mail: katia.paranhos@ufu.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1974-1197>

RESUMO: Depois do 25 de abril de 1974 – conhecido como Revolução dos Cravos ou Revolução de Abril –, que depôs o regime ditatorial do “Estado Novo”, uma movimentação profunda, marcada por uma combinação de teatro de tradição brechtiana, neorrealista e experimentalismo, foi ganhando espaço para constituir uma cena permeável a formas menos convencionais. Em sintonia com esse processo criativo, examino a trajetória do grupo A Barraca (dirigida por Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, 1975), centrada maioritariamente sobre temas da história e da cultura portuguesas, levando em consideração o seu impulso de criação de dramaturgia(s), adaptações e montagens. Com base nessa experiência, busco realçar os sentidos do seu fazer teatral num redimensionamento de uma proposta de teatro popular de forte poder comunicativo que evidencia os sentidos de uma invenção teatral engajada e poética.

PALAVRAS-CHAVE: A Barraca; dramaturgia; teatro português; experimentações artísticas.

¹ Este trabalho apresenta os resultados parciais da pesquisa desenvolvida no Instituto de Ciências Sociais (ICS), como investigadora visitante da Universidade de Lisboa (UL), e contou com o apoio da Fapemig e do CNPq. Agradeço a atenção dos funcionários das Bibliotecas da Faculdade de Letras (UL), da Biblioteca Nacional de Portugal, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

OVERSEAS THEATRE:

A BARRACA AND ARTISTIC EXPERIMENTATIONS FOLLOWING THE CARNATION REVOLUTION

ABSTRACT: After the 25th of April 1974 -known as the Carnation Revolution or April Revolution-, which overthrew the "Estado Novo" dictatorial regime, a profound movement, marked by a combination of Brechtian tradition, neo-realistic and experimentalist theatre, has gained terrain to constitute a scene permeable to less conventional forms. In line with this creative process, I review the trajectory of the A Barraca group (directed by Maria do Céu Guerra and Hélder Costa, 1975), mostly focusing on themes of Portuguese history and culture, taking into consideration their drive to create dramaturgy(ies), adaptations, and staging. Based on this experience, I highlight the meanings of the group's theatrical work by re-dimensioning a proposal for popular theatre with a strong communication power that highlights the meanings of an engaged and poetic theatrical invention.

KEYWORDS: A Barraca; dramaturgy; Portuguese theater; artistic experimentations.

Recebido em: 25/01/2023

Aprovado em: 15/03/2023

DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2023v77p299-324>



*Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim*

*Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim*

*Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar.*

*Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim*

Chico Buarque, "Tanto mar" (segunda versão). LP
Chico Buarque, 1978.

"Somos todos teatros"

A Barraca, destacada companhia de teatro portuguesa, com sede em Lisboa, fundada em 1975 pela atriz e encenadora Maria do Céu Guerra e pelo encenador Mário Alberto, inscreve-se num movimento emergente de coletivos de teatro experimental e independente (Oliveira, 2010, e Coelho, 2017).² O nome do grupo remete a La Barraca, proposta de teatro popular idealizada por Eduardo Ugarte e Federico Garcia Lorca em 1931: "una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y marcha por los caminos del mundo" (Garcia Lorca, 1994, p. 520). Segundo Maria do Céu,³

² Alguns coletivos lusitanos se tornaram referências de renovação teatral como o Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950), a Casa da Comédia (1946-1975), o Grupo Dramático Lisbonense (1948-1950), o Teatro Experimental do Porto (1953), o Teatro d'Arte de Lisboa (1955-1970), o Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965), o Teatro Estúdio de Lisboa (1964-1991), o Teatro Experimental de Cascais (1965), o Grupo 4 (1966-1981), A Comuna - Teatro de Pesquisa (1972), a Seiva Trupe (1973), o Teatro da Cornucópia (1973-2016), O Bando (1974), o Grupo Teatro Hoje (1975-1993), e o Teatro Aberto (1982). Para Sábato Magaldi, "tínhamos uma falsa imagem do teatro português, sufocado por cinco décadas de salazarismo. Com a interdição da quase totalidade de autores representativos do país, supúnhamos que se encontrasse estancada a sua criatividade" (Magaldi, 2017, p. 363).

³ Maria do Céu Guerra de Oliveira e Silva, conhecida por Maria do Céu Guerra (Lisboa, 26 maio 1943), é uma premiada artista (atriz, tradutora, encenadora e dramaturga), tendo participado,

o grupo já tinha sido criado em 75 e, se formos ver bem, as origens da companhia são muito anteriores. [...] Havia um grupo de pessoas que não estavam satisfeitas. Trabalhávamos com vários grupos mas ficávamos sempre com a sensação de que isto ainda não era exatamente o que queríamos e que tínhamos de fazer um grupo. Mas havia os impedimentos da censura, as peças que propúnhamos eram recusadas, e isso era um enorme desincentivo. [...] Queríamos fazer um teatro mais popular, mais comunicativo, que incluísse a improvisação e aproveitasse a vitalidade dos atores. [...] Quando aconteceu o 25 de abril já não tínhamos desculpa. Tínhamos mesmo que criar uma companhia (Guerra *apud* Caetano, 2016, s./p.).⁴

Nessas discussões iniciais para a constituição do grupo juntaram-se Maria do Céu Guerra, Mário Viegas, Manuel Marcelino, José Manuel Osório, Samuel, Fernanda Alves, e depois o músico Fernando Tordo, o poeta José Carlos Ary dos Santos, o dramaturgo Virgílio Martinho, o cenógrafo Mário Alberto (autor do logótipo). Nas palavras de Maria do Céu, "fomos nós que escrevemos o texto que definia o que era A Barraca, um grupo popular, que estimulasse a discussão, que afrontasse claramente o pensamento anterior" (Guerra *apud* Caetano, 2016, s./p.). O texto fundador – "O espectáculo da fundação: o que queremos fazer" –, define a companhia como uma cooperativa de profissionais de teatro cujo objetivo principal consistia na valorização de um repertório popular. O interesse que a movia era o de se aproximar do setor mais vasto da população:

Significa isto o acesso a um público que nunca sentiu o teatro como coisa sua e a tarefa de abrir novos locais e novos espaços: escolas, sociedades de recreio, fábricas, casa do povo etc. O teatro por si só não transforma nada em ninguém, mas pode contribuir [...] junto com outras atividades de agitação poética, para ajudar a ver e compreender o porquê e o como da transformação social que as fará passar do estado de necessidade ao estado de liberdade.

entre os anos 1960 e 1970, dos elencos do Grupo Cênico, da Casa da Comédia, do Teatro Experimental de Cascais e do Teatro Ádóque (ver Lopes, A. A. B., 2013 e 2017).

⁴ As tentativas de mudança do panorama cultural, vindas tanto do cinema como do teatro, encontraram fortes resistências do regime ditatorial salazarista (1926-1974). Para se pôr uma fotografia à porta do teatro com uma cena da peça, fosse que cena fosse, era necessário submetê-la à Comissão dos Espetáculos, um departamento ligado à censura, e aguardar o carimbo da respectiva autorização. Além do mais, não se podia fazer teatro num lugar que não fosse, a princípio, adequado para isso. À Direção Geral dos Espetáculos cabia decidir quem podia ter espaço para representar. Nessas condições, qualquer iniciativa nova corria o risco de morrer antes de nascer ou teria de ser acolhida pelos empresários do teatro comercial, quando não desvirtuada no seu conteúdo. Somente em maio de 1974, na esteira da Revolução dos Cravos, foram abolidas as Comissões de Censura pelo Decreto-Lei n° 194/74 (ver Paulo, s./d., e Porto, 1989).

[...] A Barraca pretende estar presente, divertindo as pessoas sem abusar delas, lembrando-lhes que a fatalidade das suas vidas não é uma fatalidade, mas o resultado de um mecanismo que pode ser desmontado no teatro e transformado na vida (**A Barraca 25 anos**, s./d., p. 9).

Ao relacionarmos as representações da companhia podemos reconstituir não só os processos que marcaram a sua história, mas acima de tudo um pouco da vida teatral portuguesa. Foi com *A cidade dourada* (uma adaptação de uma criação coletiva do grupo La Candelaria, da Colômbia) que A Barraca estreou, em 4 de março de 1976, na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense. Logo na abertura os atores entoavam os seguintes versos: “Somos todos teatros/ [...] Ser actor é resistir/ E estar de pé/ Nesta cidade doirada/ Nem tudo o que luz é ouro/ Fazemos a barracada/ Damos o coiro/ Mas aos burgueses pois, pois/ Conseguimos dar porrada/ Prometem mundos e fundos/ Não cumprem nada/ Somos todos teatros” (**A Barraca 25 anos**, s./d., p. 10). Para Virgílio Martinho, *A cidade dourada* representava “um daqueles muitos textos teatrais sul-americanos significantes de toda uma filosofia teatral que tenta pôr o teatro ao serviço da transformação política do mundo, sem descurar porém a sua formação artística” (Martinho *apud* **A Barraca 25 anos**, s./d., p. 9).

Em 2 setembro do mesmo ano, entrou em cena, no I Festival de Teatro da Guarda, sob a batuta do recém-chegado Hélder Costa,⁵ *Histórias de fidalgotes e alcoviteiras, pastores e judeus, mareantes e outros tratantes, sem esquecer as mulheres e amantes* [dramaturgia sobre textos de Gil Vicente e Ruzante do século XVI]:

era necessário falar da história e cultura de Portugal, porque era evidente que o fascismo tinha adulterado e falsificado a verdade, raízes e crescimento do nosso país.

O facto de se trabalhar com um grupo permite e exige uma produção dramaturgicamente variada que vai do monólogo a elencos grandes (quando as condições económicas o permitem), musicais, “normais”, intimistas, comédia, farsa, tragédia, e a abordagem de temas que vão da nossa realidade histórica – guerra civil, guerras coloniais, ditadura, Inquisição, Descobrimientos – à visualização de figuras da nossa cultura e

⁵ Hélder Costa (Grândola, 6 jan. 1939), ator, dramaturgo, encenador e militante de grupos maoístas em fins da década de 1960. Perseguido pela polícia política, ele se exila em Paris, em 1970, onde promoveu a fundação do grupo Teatro Operário. Após a Revolução de 25 de abril, Costa retornou a Portugal (ver Barradas, 2013, e Nascimento, 2015).

sociedade, poetas, revolucionários, bandoleiros, especuladores, mártires e tiranos... (Costa, 2014).

Sem tardar, a dupla Maria do Céu Guerra e Hélder Costa assumiu a direção do grupo, que passou a maior parte do tempo em turnê pelo país. Daí para frente, até os dias de hoje, Hélder Costa tem traduzido, redigido, transcrito e encenado muitas das dramatizações de A Barraca, dando início a uma linha de estudo que se propõe a rever os marcos oficiais da história do país, aderindo à proposta de um teatro empenhado na divulgação de um repertório diferenciado e engajado, difusor de cultura e promotor da reflexão.

Em meio a essa efervescência criativa, registrou-se um fato marcante: desembarcou em Lisboa, em junho de 1976, o diretor, dramaturgo e ensaísta Augusto Boal.⁶ Ele estava, assim, de volta à terra de seus pais, o que se revestia de um significado afetivo todo especial. Além da sensação de se sentir em casa, era uma oportunidade de expandir o trabalho que já vinha se estendendo pela América Latina.⁷ Havia boas expectativas no ar; o clima era de esperança por dias melhores.⁸ O ator e encenador Filipe Crawford compartilha suas impressões sobre esse período: “No pós- vinte e cinco de abril de 1974, o ambiente político era de festa, de grande liberdade e esperança, mas também de grande agitação, troca de ideias e militância política” (Crawford *apud* Lemes, 2019, p. 45). As palavras de João Menau, professor de Teatro do Instituto Politécnico de Lisboa, ajudam a compreender tal conjuntura:

Na época que o Augusto Boal chegou a Portugal estávamos a viver o chamado “verão quente”. Toda a sociedade estava numa constante mudança, a reforma agrária fazia-se no Alentejo, a guerra colonial em África estava a terminar. Vivia-se tempos de alegria, de euforia. Quase 50 anos de fascismo tinham deixado um país cinzento e triste, tinham

⁶ Augusto Boal (Rio de Janeiro, 16 mar.1931-Rio de Janeiro, 2 maio 2009) dirigiu o Teatro de Arena entre 1956 a 1970, quando o espaço foi fechado pela ditadura militar. Em fevereiro de 1971 é sequestrado em São Paulo, preso, torturado e expulso do país. Em seguida parte para a Argentina, onde inicia um longo exílio (ver Abellan, 2001, e Babbage, 2004).

⁷ O exílio, apesar de tudo, possibilitara a Boal desenvolver experiências teatrais na Argentina, Peru, Colômbia, Venezuela, Bolívia e Estados Unidos. Entre 1974 e 1975, ele publicou três livros que formam a denominada trilogia do teatro do oprimido: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, em 1974, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, em 1975, e *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, em 1975 (ver Verzero, 2013, e Santos, 2015).

⁸ Outros artistas saíram do Brasil em pequenas temporadas e/ou buscaram o exílio em Portugal, caso de José Celso Martinez Corrêa, Glauber Rocha, DZI Croquettes e o Grupo Tuca/Grupo de Teatro da Universidade Católica (ver Toledo, 2018, e Pezzonia, 2019).

amarfanhado um povo inculto e pobre, isolado do mundo. Era uma agitação e a gente do teatro, como vanguarda, estava ávida de mudanças. [...] às vezes chegavam a estar em cena, na mesma cidade, três e quatro encenações da peça *Os fuzis da senhora Carrar* [...]. Por todos os lados surgiam grupos de teatro. [...] Actores e povo misturavam-se numa festa de alegria (Menau *apud* Lemes, 2019, pp. 45-46).

A chegada de artistas e intelectuais brasileiros a Lisboa era muito bem-vinda na reconstrução do país. Em vista disso, por interferência do crítico teatral Carlos Porto,⁹ o Secretário de Estado da Cultura da época, David Mourão, com apoio de outros componentes do governo, convidou Boal para lecionar na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa. Conforme Filipe Crawford, “o Augusto Boal trazia consigo toda a filosofia do seu teatro do oprimido e todo um sistema de treino para o actor que era inovador e revolucionário para nós, jovens estudantes de teatro” (Crawford *apud* Lemes, 2019, p. 47). Já para João Menau,

Foi uma experiência muito enriquecedora [...] uma nova linguagem para o teatro [...] uma postura nada conservadora perante os alunos e a vida. Muitas vezes as aulas, através do Teatro Invisível e Fórum, prolongavam-se à rua [...] e algumas vezes ao metro, o que gerava, por vezes, discussão com os espectadores e [...] inícios de violência, pois não sabiam que estávamos a fazer teatro. [...] O Boal era uma pessoa muito acessível e tinha uma relação com os alunos muito aberta. [...] Ainda hoje a marca do Augusto Boal é sentida no teatro em Portugal. Os seus livros são estudados nas Escolas de Teatro e a sua metodologia utilizada na preparação de novos actores ou utilizada em cursos de teatro para a Educação (Menau *apud* Lemes, 2019, pp. 48-49).

Com uma série de atividades muito distintas, Boal e os demais professores brasileiros acabaram por alterar na prática, não oficialmente, a proposta curricular do conservatório (Boal, 1976). Os alunos acolhiam e pareciam gostar muito das mudanças, malgrado alguns antigos professores, remanescentes do período ditatorial, que mantinham certa resistência às novidades. Apesar de um possível mal-estar, segundo Filipe Crawford,

A importância do Augusto Boal foi decisiva para o teatro português dos anos 80 e posteriores. Não apenas pela sua presença na Escola de Teatro no Conservatório, ou na sua colaboração com companhias independentes, como a Barraca e a Comuna [...], mas também pelas

⁹ José Carlos da Silva Castro, mais conhecido como Carlos Porto (Porto, 1930-Lisboa, 29 out. 2008), famoso crítico teatral português, foi um dos fundadores da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Durante muitos anos escreveu para o *Diário de Lisboa* e para o *Jornal de Letras*.

publicações que entretanto editou em Portugal e que hoje ainda são bíblias para os criadores e formadores de teatro (Crawford *apud* Lemes, 2019, p. 49).

Concomitantemente às aulas na Escola de Teatro e à atividade de crítico teatral na revista *Opção*, Boal recebeu um convite para dirigir A Barraca. Hélder Costa relata como surgiu essa parceria:

O Boal [...] fez uma crítica muito boa ao nosso espetáculo [*Histórias de fidalgoes e alcoviteiras...*]. [...] Eu falei com a Céu: “Está aí o Boal”. E ela me disse: “E se a gente o convidasse para dirigir A Barraca?”. E eu disse: “Pá isso é bestial!”. E foi assim, fomos convidá-lo e ele: “Ah, que maravilha!” (Costa *apud* Lemes, 2019, pp. 49-50).

Sem demora, Boal propôs um conjunto de exercícios em torno das técnicas do teatro do oprimido.¹⁰ No entanto, a despeito da insistência do diretor, a companhia não se interessou por esses experimentos. O desejo era crescer esteticamente noutra ótica, desenvolver repertório, ter uma linha própria de elaboração coletiva, produzir um material dramaturgico que fizesse pontes entre a história e a cultura. Se, por um lado, Boal pretendia continuar sua pesquisa, que se intensificara nos anos de exílio latino-americano, na outra ponta, naquela conjunção de abertura política em Portugal, os intérpretes queriam montar seus textos proibidos pela censura. De certa forma, eles estavam sedentos por realizar o teatro dito convencional. Para tanto, a criação/formação do ator como intérprete (a palavra, a voz, a personagem, o gesto) era primordial. E mais: importava pesquisar e avançar nos territórios da autoria, da tradução, da encenação, da invenção. Maria do Céu Guerra, num depoimento concedido a Adérito Lopes¹¹ em 2013, rememora:

nós aprendemos com o Boal todas as técnicas e exercícios iniciais, apaixonou-nos e entusiasmou-nos. Só que nos éramos atores, e tínhamos esse direito e o Teatro do Oprimido parte do principio que é feito por grupos socioculturais, não se destina a atores profissionais. Usam determinadas técnicas e instrumentos e com eles passam a problematizar assuntos da sua vida e esses assuntos da sua vida

¹⁰ O teatro do oprimido, entendido como um sistema teórico sobre teatro popular, sistematiza uma série de procedimentos (que mobilizam ator, não ator, público), técnicas (como o coringa), exercícios, jogos, imagens, sessões de teatro-fórum, teatro-jornal e teatro invisível (ver Boal, 1977a, 1977b, 2019, e Toledo, 2018).

¹¹ António Adérito Borges Lopes (Lisboa, 14 fev. 1980), ator, doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve, integra o elenco da Barraca desde 2008.

passam para um público que assiste, que dá sugestões, que propõe finais diferentes para as histórias, que propõe soluções para os problemas que estão a ser levantados, muitas técnicas diferentes, pode ser Teatro Jornal, Teatro Fórum, e nós não queremos fazer isso. [...] E ele quis ficar connosco, trabalhar connosco, e quis nos passar conhecimentos e ensinar-nos como é que se faz o cimento para fazer um grupo, como é que se cria um grupo bom, saudável [...] [...] durante aqueles três anos, eu aprendi milhares de coisas com ele que não consegui pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática as coisas tão difíceis que ele ensinou (Guerra *apud* Lopes, 2013, pp. 193-194).

Nessas circunstâncias, em 16 de abril de 1977 estreou, no Centro de Cultura Popular São Mamede, *A Barraca conta Tiradentes*,¹² alusão a uma peça de Boal e Gianfrancesco Guarnieri encenada no Brasil, em 1967, no Teatro de Arena,¹³ mas que, reelaborada, adquiria toda uma conotação afinada com a realidade portuguesa pós-revolucionária. Como aponta Helder Costa,

A Barraca já então queria falar de seu país e da dura prova que sempre são as lutas pela independência e as descolonizações. Fez com Boal um trabalho dramaturgicamente estimulante e luminoso e através dele conseguimos sentir-nos portugueses em cena e contar o tempo em que a 1ª ex-colônia portuguesa lutou pela sua independência, num século em que os dois países ainda tinham o mesmo rei (Costa *apud* A herança maldita, programa, 2007).

Nessa mesma linha, no dia 12 de dezembro 1977, ganhou o palco *Ao qu'isto chegou!*: feira popular de opinião, uma colagem de vários autores portugueses, uma espécie de “feira portuguesa de opinião”: “a função do espectáculo [é] assinalar a repressão política, a viragem à direita do que um dia se chamou a Revolução dos Cravos...” (**A Barraca 25 anos**, s./d., p. 16). O objetivo, sem dúvida alguma, era criticar os rumos da revolução, abrindo um debate público sobre ela. Foi feita até uma convocação para todos os envolvidos com as artes e intelectuais a fim de participarem da sessão junto com o público em geral. Paralelamente, compondo o evento, ocorreu a

¹² À falta de maiores recursos financeiros e de uma sede do grupo, Boal mandou publicar em vários jornais locais um pedido de ajuda para que o público fizesse doações de coisas velhas como “rendinhas, berloques, trapos farrapos, abajures, sapatos, fivelas, espartilhos, plumas, papagaios empalhados” ou “um barracão, ou oficina, ou depósito que dê para 300 pessoas” (cf. reportagens publicadas em jornais portugueses disponíveis no Acervo Digital Instituto Augusto Boal (ver <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>).

¹³ Em *Arena conta Tiradentes* é priorizado o “sistema coringa” – mecanismo em que os atores se revezam em todos os papéis –, como método de representação no qual as particularidades do fato histórico não ficam em primeiro plano, mas a ação de contar o fato em cena (ver BOAL e GUARNIERI, 1967, e MARQUES, 2014).

exposição “Mitologias locais” na Sociedade de Belas Artes. Do ponto de vista dos integrantes de A Barraca, o ponto alto da peça assentava-se na denúncia das traições políticas e econômicas ao 25 de abril.¹⁴

De acordo com a resenha assinada por Duda Guennes, em 1977, no *Diário Popular*,

Nessa sua segunda encenação portuguesa, o director brasileiro confirma tudo o que dele se dizia e dele se esperava. Num ambiente cénico totalmente inconvençional, e contando com apenas seis actores, Boal conseguiu criar inclusive cenas de multidão. As dificuldades eram imensas, o projecto arrojadíssimo; mesmo assim, o elenco e o realizador conseguiram ultrapassar todas; com garra, determinação, talento, técnica e, sobretudo, competência (Guennes, 1977, s./p.).

A última peça dirigida por Augusto Boal em Portugal, apresentada a partir de 20 de junho de 1978, foi *Zé do Telhado*. Escrita por Hélder Costa, baseada na história de um bandoleiro do século XIX, com música do compositor e ativista político Zeca Afonso,¹⁵ narra as aventuras de José Teixeira da Silva, o Zé do Telhado, que roubava aos ricos e poderosos para dar aos pobres, e as desventuras de Dona Maria II e dos seus homens de confiança. Logo depois Hélder Costa, incentivado pelo diretor, passou a exercer a função de dramaturgo: “a influência do Boal pra mim foi muito importante”. Ele ressalta que Boal, por ser uma pessoa mais velha e experiente, foi uma figura vital para a construção do grupo que àquela altura era formado por jovens com pouco traquejo. E isso era perceptível [...] nas atitudes do dia a dia, como no fato de que era “rigoroso que só nos horários. [...] nos primeiros dias, chegava de táxi, a malta não estava [e] ele ia-se embora. [...] Boal deixou um importante legado ao teatro português [...] foi fundamental para tirar o formalismo, a cerimônia e trazer o gozo, a alegria, o humor” (Costa *apud* Lemes, 2019, pp. 51- 52).

¹⁴ Em 1975, Mário Soares, uma das principais lideranças do campo político mais moderado, e o Partido Socialista (PS) foram os grandes vitoriosos das primeiras eleições depois da queda do “Estado Novo”. Em que pese a radicalização revolucionária nas grandes cidades e na região do Alentejo, os setores mais conservadores do norte e as frações sociais médias deram a vitória ao PS. Em 1976, Mário Soares e o PS apoiaram o golpe de 25 de novembro e, no ano seguinte, ele foi eleito primeiro-ministro, selando o rumo democrático e liberal imposto à revolução após a repressão e isolamento das forças de esquerda revolucionária (ver VARELA, 2014).

¹⁵ Autor da canção “Grândola, vila morena”, ícone da Revolução dos Cravos, que, ao ser tocada nos rádios no dia 25 de abril de 1974, funcionou como um sinal para que o povo português fosse para as ruas (ver <<https://www.youtube.com/watch?v=gaLWqy4e7Is>>).

As produções de *A Barraca* estavam sendo realizadas após muitos anos de repressão e de censura (Paranhos, 2015). Para seus integrantes, era uma necessidade lúdica oxigenar o ambiente e proporcionar mais dinamismo ao teatro lusitano. Nisso, a contribuição de Augusto Boal foi decisiva: possibilitou o repensar das concepções teatrais, em particular das noções de coletivo teatral, de atuação, de dramaturgia e de direção. Nas palavras do ator e encenador João Mota, fundador da Comuna - Teatro de Pesquisa, “antes do vinte e cinco de abril, os atores que havia aqui em Portugal estavam também muito aprisionados, não estavam habituados à espontaneidade, a uma improvisação, porque o fascismo em Portugal foi muito duro mesmo” (Mota *apud* Lemes, 2019, p. 52).

No mesmo ano, Boal zarparia para uma nova etapa da sua vida, agora em Paris. A mudança para a França apontava uma oportunidade única de internacionalização de procedimentos e dispositivos dramaturgicos.¹⁶ O colega Hélder Costa confirma a hipótese de que a saída de Portugal se ligava à expansão do método boalino, por conta do “prestígio internacional que Paris possibilitava”. Mas essa amplificação não se daria somente no âmbito da carreira pessoal; ele “pensou na globalização revolucionária. Foi uma figura inestimável” (Costa *apud* Lemes, 2019, p. 57).

“O caminho faz-se caminhando”

Em maio de 1979, *A Barraca* encenou *D. João VI*, de autoria de Hélder Costa, que marcou a presença do ator Mário Viegas, no panorama teatral português e brasileiro,¹⁷ no papel do soberano, com a sua interpretação do rei comedor de frango, que andava com pedaços de galináceos no bolso. Tanto a composição dramática quanto a estética espetacular de *D. João VI* foram pensadas com o intuito de fornecer uma visão crítica sobre os símbolos do

¹⁶ Augusto Boal aceitou um convite de Bernard Dort para lecionar na Sorbonne Nouvelle. Um outro chamado foi o de Émile Copfermann para publicar o *Teatro do oprimido* pela editora Maspero.

¹⁷ *D. João VI* foi representada no Brasil em duas ocasiões: em 1980, numa iniciativa do Serviço Nacional de Teatro, e em 2003, numa parceria com a Companhia Ensaio Aberto e com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil. Essa montagem foi uma das mais aclamadas pelo público e pela crítica especializada (ver Santos, 1980, Del Rios, 1980, e Michalski, 1980a, 1980b).

poder na tradição política portuguesa. Hélder Costa, numa entrevista, de 1980, para o *Jornal do Brasil*, atesta:

Devo confessar que o objetivo essencial deste trabalho tem a ver com uma análise-autópsia do poder, dos nossos dias de hoje, e proximamente futuros. A ideia da minha peça tem a ver com o seguinte: um poder que não é popular (aceito pelo povo), e que não é patriótico (nacional e independente) está condenado à autodestruição. A dinâmica da história demonstra que todos os poderes intermediários e indefinidos, hesitantes e indecisos, cavam a sua própria sepultura (Costa *apud* Michalski, 1980a, p. 8).¹⁸

D. João é tomado como a alegoria de um poder hesitante, vacilante, que, ao proceder desse jeito, favorece o avanço de forças políticas conservadoras, antipopulares e fascistas. A peça, concebida como um exercício de memória no imediato pós-1974, dialoga diretamente com a tradição histórica e formal do “Estado Novo”, na medida em que constrói uma interpretação crítica e irônica sobre o período joanino, em confronto com o esforço de reabilitação de determinados personagens históricos característico de todo o período do salazarismo. Para Jorge Valentim, “o gesto desconstrutor [do espetáculo] não incide sobre as imagens de *D. João VI*, mas sobre a visão que deles fizeram os discursos impositivos no poder e dela se alimentaram para poder afirmar uma propaganda ideológica totalitária e irretocável” (Valentim *apud* Costa, 2008, p. 114). Segundo Hélder Costa, a intenção é que o espectador “se sinta mais livre de ideias e conceitos atrasados; tento pôr as pessoas contra a política de conciliação e hesitação que conduz à perda da dignidade e da independência nacional; tento criar um sentimento de repugnância e alerta contra os que manipulam os hesitantes para depois os traírem; que se fique livre de *D. João VI*” (Costa, 2008, p. 5). Em 27 de dezembro de 1980, Michalski fez o seguinte balanço:

A temporada foi [...] decisivamente marcada pelas visitas dos dois grupos portugueses, o Teatro Experimental de Cascais e A Barraca [...]. Os portugueses mostraram um *métier* surpreendentemente amadurecido e o mesmo equilíbrio entre tradição e renovação que tanto nos impressionou nos melhores espetáculos do Mambembão; sendo que no caso da Barraca o trabalho enriquecia-se ainda como

¹⁸ Em junho de 1980, numa crítica no *Jornal da Tarde*, Sábado Magaldi assegura: “*D. João VI*, [é] um momento perfeito de teatralidade [...] transcende a meditação, sobre um problema português, para iluminar a realidade brasileira de hoje” (Magaldi *apud* **A Barraca 25 anos**, s./d., pp. 24-25).

uma lúcida visão de crítica sociopolítica e uma clara definição das funções e dos instrumentos de um teatro que se quer autenticamente popular. É o que explica a presença de [...] *D. João VI* na lista dos melhores espetáculos do ano (Michalski, 2004, p. 370).

Na sequência, entre 1980 e 1983 foram produzidas as seguintes peças: *É menino ou menina?*, uma releitura/colagem de representações dos autos de Gil Vicente, *Fernão, mentes?* (versão livre da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto), de Hélder Costa,¹⁹ *Tudo bem!*: reflexões acerca do homem novo (seleção de textos de vários autores), e *Um dia na capital do Império*, fundamentada nos textos do António Ribeiro Chiado. Sábado Magaldi acompanhou de perto toda essa movimentação cultural. Em 1983, ele registrou suas impressões a respeito das apresentações, em São Paulo, de *Fernão, mentes?*, no Teatro Faap, e *Um dia na capital do Império*, no Centro Cultural São Paulo. Eis duas passagens indicativas desse fazer teatral português:

No prefácio da edição de seu texto, Hélder Costa afirma que o encontro com Augusto Boal, de dois anos, “foi definitivo para o sentido de pesquisa do grupo. Com Augusto Boal, A Barraca adquiriu profundos conhecimentos sobre as formas de teatro popular”. [...] *Fernão, mentes?* assimila, da melhor forma, o sistema coringa [...] e o desenvolve numa diretriz própria, de excelentes resultados artísticos.

A primeira lição, muito bem aproveitada, está na possibilidade de confiar numerosos papéis a um núcleo de dez atores, capazes de transmutar-se permanentemente. Outra acha-se na admirável integração da música de Fausto, Zeca Afonso e Orlando Costa [...] (Magaldi, 2017, pp. 140-141).²⁰

[...]

Para o público português, *Um dia na capital do Império* deve ter significado [...] a recuperação de um autor que estava próximo do esquecimento. A Barraca [...] vem procedendo, no palco, a uma extraordinária revisão histórica de seu país, diferente do falso ufanismo oficial, mas profundamente impregnada das legítimas fontes da nacionalidade.

¹⁹ Luciana Stegagno Picchio, em *Mar aberto*, afirma “Fernão Mendes Pinto somos nós, reza uma belíssima interpretação actual da peregrinação portuguesa. Talvez seja essa a forma mais correcta e apologal de ler agora esse texto. Em vez de frisar, como até hoje foi feito, a singularidade e solidão de um anti-herói, ver nele o paradigma de uma colectividade nacional e, até certo ponto supernational” (Picchio, 1999, p. 58).

²⁰ Em 2014, Hélder Costa relembra que um dos fatores para a “consolidação do grupo foi a direcção de Augusto Boal [...] nos nossos primeiros anos, 1977 e 1978. A sua experiência, imaginação e solidez cultural foram vitais para a criação de autoconfiança num grupo que se arriscava numa ‘selva’ ainda hostil porque a nódoa fascista custava a desaparecer das mentalidades” (Costa, 2014).

[...] Um grupo com identidade própria, que orgulha o teatro em nossa língua (Magaldi, 2017, p. 456).

Em 1984 ocorreu a encenação de *Santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht, um dos maiores êxitos do grupo, seguida, em 1985, de *Um homem é um homem - Damião de Góis*, de Hélder Costa, e, em 1986, de *Calamity Janes*, de Martha Jane Cannary.²¹ A propósito, sublinho que as soluções estéticas mobilizadas nas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, captaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, consolidaram caminhos artísticos originais capazes de envolver o público. Os textos musicais pontuaram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica, deixando lições estéticas às quais se pode voltar hoje, entre elas as estratégias épicas marcadas pelas narrativas sonoras (a música inserida no enredo) e pelos diálogos em verso. Melhor dizendo, o grupo apostou no redimensionamento de uma proposta de teatro popular de forte poder comunicativo que patenteia os sentidos de uma invenção teatral engajada e poética.

Em *Santa Joana dos matadouros*, a companhia chegou a produzir o disco *Memória do espetáculo*, numa iniciativa arrojada que buscava constituir uma discografia teatral.²² Por sinal, em *O baile*, de 1988 – assentado na ideia de J. C. Penchenat e do filme homônimo de Ettore Scola –, as atrizes e os atores dançavam e cantavam momentos históricos como “Portugal em 1939”, “Grande Guerra”, “Anos 50”, “Portugal anos 60”, “Guerra colonial-1961”, “A primavera Marcelista”, “25 de abril”, “Os dias de hoje” (**A Barraca 25 anos**, s./d., pp. 85-87). As canções de *O baile* são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical. Na visão da crítica literária

²¹ Ver “Maria do Céu em aula de poesia” (Brandão, 1988).

²² Desde 1994, o maestro Victorino de Almeida colabora com regularidade na criação musical do grupo, respondendo pela orquestração, composição e direção musical.

Ana Marques Gastão, “o público jovem aderiu à peça entusiasticamente. As pessoas ficam fascinadas por poderem assistir a algo relacionado com a memória recente do seu país. [...] uma espécie de cultura em acção. [...] teatro da afectividade” (Gastão, 1988, p. 16).

De forma bem articulada, o discurso musical de *A Barraca* afeta o espectador não só pela intermediação dos parâmetros sonoros, como pela sua capacidade de sugerir imagens e de gerar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. A canção converte-se numa espécie de pausa, um comentário dirigido que assinala os pontos essenciais da ação. A música argumenta e interpreta o texto tal como um contraponto dramático; via de regra, interage com a cena, resume-a ou explica-a, fecha uma sequência, apresenta os personagens ou age como elemento de ligação entre as cenas. Deparamo-nos com situações em estilo de reportagem, cenários móveis, sons e falas entre atores e a plateia. Nessa perspectiva, a atividade musical dialoga com outras categorias do fazer artístico; trata-se de compreender o “fato música” como uma “colcha” extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais. Afinal, como frisa Patrice Pavis – em outro contexto –, a música, na encenação teatral, pode ser utilizada para preencher várias funções: “criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. [...] Tal atmosfera torna-se às vezes um verdadeiro cenário acústico: algumas notas situam o lugar da ação” (Pavis, 2005, p. 133).

Entre 1990 e 2000, o grupo sedimentou três frentes de experimentação artística que incluem o binômio história e cultura: representação de textos de autores estrangeiros,²³ adaptações de textos literários, em especial de Gil Vicente, e criações dramáticas de Helder Costa e de Maria do Céu Guerra.²⁴

²³ Com destaque, entre outros, para *Liberdade em Bremen*, de Rainer Werner Fassbinder, em 1990, *De braços abertos*, de Maria Adelaide Amaral, em 1990, *Play it again, Sam*, de Woody Allen, em 1991, *A cantora careca* e *Rinoceronte*, de Ionesco, em 1992 e 1993, *O avaro*, de Molière, em 1995, *Que dia tão estúpido*, de Dario Fo, em 1998, *Um dia inesquecível*, de Ettore Scola, em 1999, e *A balada do café triste*, de Carson McCullers, em 2000. Em 2001, no *Diário de Notícias*, Fernando Midões salientou que *A Balada do café triste* tem um “ritmo magnífico, atendendo à dicotomia objetivo-subjetivo. Criação – o que nem sempre é fácil, em pleno palco [...]. Depois, se o teatro é, essencialmente, a actuação dos actores e sua comunicação com o público, recebemos, de modo poderoso, essa oferta” (Midões, 2001, p. 10).

²⁴ Caso, por exemplo, de *Mi rival*, em 1992, *Parabéns a você*, em 1995, *O último baile do Império*, em 1996, *Viva la vida!*, em 1996, *Gulliver*, em 1997, *Queres ser ministro?*, em 1997, *O Príncipe de*

Numa entrevista concedida, em 2005, ao *Jornal de Letras*, Maria do Céu Guerra lembrou:

É esta a grande aventura da minha vida e tão importante que ainda tenho pudor de falar nela. Vivida vinte e tal anos com o Hélder Costa, meu companheiro de vida e de aventura teatral [...]. O Augusto Boal foi o mestre que ajudou a dar forma àquele sonho. [...] Fiz o repertório que queria; trabalhámos na história deste país escamoteada tantos anos pelo Estado Novo, fizemos novas leituras de autores portugueses, fizemos com os criadores musicais Zeca Afonso, Fausto, Zé Mário Branco, António Vitorino de Almeida, parcerias que deram origem a grandes espectáculos. Tivemos anos de felicidade na companhia de grandes actores de que destaco o Mário Viegas. [...] Temos uma casa, o Cinearte, uma casa que é referência importante do teatro dos países lusófonos (Guerra, 2005).²⁵

No decorrer das décadas, além das três frentes de experimentação artística, chamam a atenção os modos de produção teatral de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra. Em diferentes momentos, os dois, ou um ou outro, cuidaram de escrever, traduzir, adaptar, dirigir, representar, criar figurinos e programas. Esses experimentos culturais de laboração estética se solidificaram nos anos subsequentes, entre outras com as peças *Marilyn, meu amor*, de Hélder Costa, em 2001, *A farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, em 2002, *Os renascentistas*, de Hélder Costa, em 2003, *A profissão da Senhora Warren*, de George Bernard Shaw, em 2003, com Rita Lello (filha de Maria do Céu e Luís Lello) como protagonista, *O mistério da camioneta fantasma*, de Hélder Costa, em 2005 e 2010, *Felizmente há luar*, de Luís de Sttau Monteiro, em 2006, *A herança maldita*, de Augusto Boal, em 2006, *Agosto: histórias de emigração*, de Maria do Céu Guerra, numa remontagem, em 2007, *Dona Maria, a louca*, de Antônio Cunha, em 2011, *Encontros imaginários*, de Hélder Costa, em 2015 e 2019, *Claraboia*, inspirada na obra homônima de José

Spandau, em 1998, *Fernão, mentes?*, numa remontagem, em 1999, *Abril em Portugal*, em 1999, e *Agosto: histórias de emigração*, em 1999.

²⁵ Entre 1978 e 1988, A Barraca ocupou uma pequena sala no Largo do Rato. Em julho de 1988, a Câmara Municipal de Lisboa aprovou a transferência da sede para o antigo Cinearte, no Largo de Santos, que foi reformado e rebatizado como Teatro Cinearte. No período 1976-1995, o grupo recebeu financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian para a criação dos espetáculos (montagem, ingresso de espectadores, viagens ao exterior, honorários para formadores e/ou diretor artístico), recuperação dos espaços e aquisição de equipamentos variados. Nos últimos anos, a Direção-Geral das Artes (DGArtes) e a Câmara de Lisboa têm contribuído financeiramente para a execução de alguns projetos. Não obstante, a companhia vem sofrendo os impactos da crise econômica que quase levou ao encerramento de suas atividades em 2014 (ver Borges, 2007, e Serôdio, 2013)

Saramago, em 2015, *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e da sua avó desalmada*, de Gabriel García Márquez, em 2016, e *1936, o ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, em 2016 e 2019.²⁶ Muitas dessas montagens, até certo ponto, partiam do pressuposto de que a *performance* e/ou dramatização implicava a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma cerimônia social (Duvignaud, 2009).

A Barraca usou imaginação, picardia e visão crítica da história em diferentes encenações visitando momentos significativos da literatura e da cultura portuguesa. A produção teatral do grupo buscou sempre se ajustar a um formato popular, tradicional e moderno do teatro narrativo. Hélder Costa no texto “O caminho faz-se caminhando”, define um fazer teatral próprio, apoiado em duas questões: “em que país estamos, e que público queremos tocar”.²⁷ Nessa trilha, como enfatizado anteriormente, “a música é uma das componentes essenciais do nosso trabalho que [...] continuamos a nomear de teatro popular” (Costa *apud* **A Barraca 25 anos**, s./d., p. 4). Em outras palavras, pôde-se perceber uma reavaliação do processo de criação dramática, da narrativa, da linguagem cênica, da relação com o espectador e da relação entre arte e sociedade. Foram repensados e fabricados no palco tipos e gêneros teatrais, níveis de intertextualidade entre o erudito e o popular, e linguagens de aproximação com o público (Raposo, 2003).

Por essa via, o espaço cênico se converteu no lugar de uma releitura do passado e de uma desconstrução da história de Portugal. Cada achado mobilizava uma determinada abordagem estética. Aliás, temos uma rede de influências e de inspirações dramáticas em A Barraca. Nomes como

²⁶ Em 2006 nas comemorações dos trinta anos de A Barraca, Augusto Boal foi homenageado com a montagem de um texto de sua autoria, inédito nos palcos europeus, *A herança maldita*. Hélder Costa diz que esse “bulevar macabro” é uma “história [que] fala das relações actuais, familiares ou não, totalmente dominadas pelo dinheiro; digamos que se trata de um *close up* da ideologia económica neoliberal que conduziu à globalização universal. A peça faz rir, faz rir muito. E também faz pensar. [...] Foi um feliz reencontro com o nosso primeiro companheiro de viagem” (COSTA *apud* *A herança maldita*, programa, 2007).

²⁷ Hélder Costa organizou e classificou em onze eixos a criação cênica de A Barraca: “Século XVI, o nosso século de ouro”, “Temas da história e cultura portuguesas”, “Conflitos sociais contemporâneos”, “O absurdo”, “O cômico”, “Mitologia contemporânea”, “Guerras e ditaduras do século XX”, “Dramaturgia brasileira”, “História do Teatro Universal”, “Ciência” e “Teatro para crianças” (COSTA, 2014).

Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook, Dario Fo, Ettore Scola, Augusto Boal, Rainer Werner Fassbinder foram mais do que simples modelos artísticos. Eles se tornaram “agentes” significativos no processo de fabricação de uma superposição de textos, representações e contextos.²⁸ Tomando como diretriz o modelo de teatro épico brechtiano, eleito como ferramenta de reexame do passado do país, percebe-se, ao longo de algumas realizações, um constante movimento de estranhamento entre atores e público, objetivando despertar, pelo método anti-ilusionismo, a consciência crítica do espectador. Todavia, A Barraca, diferentemente do que fazia o encenador da companhia Berliner Ensemble, não traz ao palco o desconhecido, mas sim o passado que é concebido como parte da cultura e da identidade lusitanas. Com efeito, não se produziu uma efetiva ruptura com os formatos dramáticos. Buscou-se um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse “entre-lugar” suas peças combinavam características de uma e de outra estética teatral, formando um híbrido entre o tradicional e o moderno, uma combinação de vários estilos dramaturgicos coexistindo com diversas formas de apropriação e de interpretação. Nesse rumo, Hélder Costa testemunha:

a maior parte das coisas ou praticamente todas [...] tinham a ver com a história e cultura de Portugal. Por isso nós criámos uma relação privilegiada com os professores, com as universidades porque trabalhamos temas que, na altura do Salazar, eram proibidos. [...] o processo é sempre esse. Criar os temas e conseguir desmontar as vigarices, as mentiras que tinham sido ditas durante dezenas de anos. Isto foi um vector fundamental do nosso trabalho. Todos os anos fazemos peças que tenham a ver com a História de Portugal e com a cultura de Portugal, pode ser o Camões, pode ser o Gil Vicente, o Damião de Góis, figuras da cultura mas também os reis, o *Zé do Telhado*; quer dizer, são temas que têm a ver com a vida das populações, com os monarcas... Isto é um vector. O outro, que também fazemos, todos os anos, são peças que têm a ver com uma intervenção directa sobre a situação actual, política, sociológica... Umas sou eu que as escrevo, outras são peças de autores estrangeiros que nós consideramos da nossa família. Foi por isso que estreámos em Portugal o Dario Fo; em 1980, estreámos Woyzeck, Fassbinder, ou seja, toda uma série de autores que nós pensamos que têm uma intervenção directa sobre o mundo actual (Costa, 2007, p. 24).²⁹

²⁸ Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes citam Stanislavski, Brecht, Brook e Boal (“além de encenadores, atores e dramaturgos”) como parâmetros basilares para o grupo (ver LOPES, 2013, p. 96).

²⁹ Acerca do carácter pedagógico e político do teatro em geral, o pesquisador José Oliveira Barata registra: “procura-se levar o leitor/espectador a reflectir sobre o evento histórico passado porque se considera essa reflexão importante, indispensável mesmo, para a compreensão e

O raio de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a própria execução de um texto teatral e, conseqüentemente, a sua multiplicidade é fulgurante. Uma dinâmica complexa articula dramaturgias, programas, situações, representações, atrizes, atores e *performances*. Rompe-se a barreira da concepção de autoria única. Em seu lugar, desponta uma pluralidade de autores/sujeitos. Como afirma o etnomusicólogo Juan Pablo González (2022, p. 48), em outra chave, a música apresenta um “caráter intermedial”, pois engloba diversificadas materialidades como música, letra, vocalidade e gravações. Procurando fazer convergir teoria e prática em suas experimentações, o teatro de A Barraca aciona um modo “intermedial” teatral. Destaco, desse modo, o processo de criação plúriautoral que engloba a interpretação e a preparação dos atores, a formação do diretor/encenador, os ensaios, o espaço físico onde os textos são encenados, os cadernos de anotações, as traduções, as canções, os figurinos, a cenografia, a recepção do espectador, ou a prática do “espectador emancipado” (Rancière, 2010).

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, de fabricação e de reprodução da sociedade e de suas partes constitutivas. Afinal, “as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (Hutcheon, 2011, p. 54).

A reescrita do teatro é um processo constante, tanto pela transformação do objeto – os discursos teatrais –, como pelas transformações dos códigos dos discursos críticos e os deslocamentos de interesses ideológicos e estéticos dos sujeitos sociais que escrevem a história. Isso permite vislumbrar diferentes categorias de discursos teatrais, indo além do

esclarecimento do presente vivido pelo próprio autor e pelos seus leitores/espectadores imediatos” (Barata, 2001, p. 95).

dominante discurso teatral hegemônico. Reforço, por consequência, o interesse pelas produções que entrecruzam história e cultura a contrapelo. Uma amostra, entre tantas, é *Dona Maria, a louca*, do brasileiro Antônio Cunha, encenada pelo grupo em Lisboa, em 2011, e no Brasil, em 2012. O dramaturgo de Santa Catarina agiu em parceria com Ivonete da Silva Souza, historiadora, José Costa Reis, cenógrafo, António Vitorino de Almeida, maestro, e Maria do Céu Guerra. Cunha explica que

não poderia ter a certeza de como os públicos do Brasil e de Portugal iriam receber, pois os olhares sobre as questões históricas desses dois públicos são muito particulares. Chegaram a me aconselhar a tirar o apodo “louca” do título caso eu tivesse pretensões de divulgar o texto em Portugal, pois os portugueses (como se tivessem um só pensamento) poderiam reagir negativamente ao fato de “rotular” a sua rainha como louca. Claro que isto nunca me preocupou, mesmo porque o texto, se não aumenta, também não diminui a figura singular desta personagem histórica comum a estes dois povos. O que pude observar, na verdade, é que tanto no Brasil quanto em Portugal, o público entende que, antes de mais nada, o que está vendo é teatro que suscita reflexões acerca de si e da sua história (Cunha *apud* Lopes, 2013, p. 32).³⁰

Portugueses e brasileiros leram e representaram *Dona Maria, a louca* em consonância com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as exposições. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias. Por falar nisso, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é “lugar” do engajamento, porque, pela mediação da representação, “as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (Denis, 2002, p. 83).³¹

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica*, adverte que, mesmo em “tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário

³⁰ *Dona Maria, a louca* e o *Menino de sua avó* (do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, que mescla história e ficção sobre a vida de Fernando Pessoa) foram representadas em diferentes cidades do Brasil entre 2012 e 2013. A respeito das duas dramaturgias, cenografia e figurinos, músicas, depoimentos e fotos, personagens e atores, ver Lopes, 2013 e 2017.

³¹ Sobre a relação entre teatro engajado, teatros do real, vida social, luta de classes, cotidiano, e inconformismo com a ordem existente, ver Merahi, 2017, e Neveux, 2019.

pela indústria cultural, desafios práticos e teóricos [são] postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente” (Costa *apud* Carvalho, 2009). Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades advindas deles, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, indiscutivelmente, um ato de provocação, de insubordinação ao mercado das “paradas de sucesso”, do qual se valem os grupos portugueses como A Barraca, A Comuna – Teatro de Pesquisa, O Bando e a Seiva Trupe. Rememorando Carl Schorske, “pensar com a história” abre a alternativa de examinar processos numa “dinâmica interativa entre cultura e política e entre as dimensões sincrônica e diacrônica da história” (Schorske, 2000, p. 255). Nessa sequência, fundem-se expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compõem um cenário expressivo de articulações de maneiras de pensar e de agir e/ou de visões de mundo. Logo, por meio do acontecimento cênico visualiza-se um leque de possibilidades artísticas. Tal opção significa esquadrihar outro(s) horizonte(s), outra(s) paisagem(ns).

Em agosto de 2020, A Barraca voltou ao palco depois do fechamento, por algum tempo, do Teatro Cinearte em função da Covid-19 que assolou Portugal e o mundo. Com um público reduzido e a exigência do uso de máscaras, adentrou no tablado *1936, O ano da morte de Ricardo Reis*, adaptação do romance de José Saramago por Hélder da Costa, responsável igualmente pela dramaturgia e encenação. A obra trata de um Pessoa pós-morte, nas várias aparições do seu heterónimo Ricardo Reis, exposto com todas as suas questões íntimas e inseguranças, com dualidades vivas, dignas de um Hamlet. Nas conversas entre o poeta e o heterónimo, pai e filho, criador e criatura, vai-se tecendo o panorama social e político de 1936 na Europa. Ele se vê confrontado com os acontecimentos em Portugal e fora dele; de um lado, a ditadura fascista de Salazar; de outro, a gestação da Segunda Guerra Mundial, a Frente Popular francesa, a guerra civil espanhola, a expansão nazista na Europa. Um confronto com um mundo que decerto não era um espetáculo.

Esses artistas foram/são capazes de aliar arte, inventividade e diversão. A Barraca, como já mencionei, remete a La Barraca de Lorca. Um homem que

conseguiu, pela poética e qualidade dramática, atrair as pessoas, fazê-las gostar e compreender o teatro. Por isso, trago-o à cena final deste artigo:

Jornalista – Bonito nome La Barraca.

Garcia Lorca – Sim, um nome lindo. Uma coisa que se desmonta, que roda e marcha pelos caminhos do mundo...

Jornalista – E que vocês vão empurrando com todo o vosso brio juvenil.

Garcia Lorca – Bom, para isso temos camionetas que empurram com mais força. Nós empurramos com o resto.

(Excerto de uma entrevista de 1932 de Garcia Lorca *apud* **A Barraca: livro dos 35 anos**, 2013, p. 3).

Fontes

Documentos diversos

A Barraca conta Tiradentes. Matérias em diferentes jornais e revistas. **Acervo Augusto Boal**. 1977. Disponível em <<http://acervoaugustoboal.com.br/a-barraca-conta-tiradentes?pag=1>>. Acesso em 16 jun. 2020.

A herança maldita, programa, Lisboa, A Barraca 30 anos, 2007.

BUARQUE, C. Tanto mar (segunda versão). LP **Chico Buarque**, 1978.

PAULO, R. **Breve introdução ao estudo do teatro português**. Das origens aos nossos dias. Datilografado, s./d. (Espólio do Teatro Moderno de Lisboa/TML – Museu Nacional do Teatro e da Dança).

Textos teatrais

BOAL, A. **A herança maldita**: ou a jangada dos canibais. Bulevar macabro em um ato falho. Buenos Aires: Celcit, 2003.

BOAL, A. e GUARNIERI, G. **Arena conta Tiradentes**. Rio de Janeiro: Sagarana, 1967.

COSTA, H. **D. João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008.

GARCIA LORCA, F. **Prosa 1**: obras VI. Madrid: Akal, 1994.

Referências bibliográficas

A Barraca 25 anos: selecção de textos e fotos de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra. Lisboa: A Barraca, s./d.

A Barraca: livro dos 35 anos: selecção de textos e fotos de Hélder Costa. Lisboa: A Barraca, 2013.

ABELLAN, J. **Boal cuenta Boal.** Barcelona: Institut del Teatre, 2001.

BABBAGE, F. H. **Augusto Boal.** New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.

BARATA, J. O. Centralidades e periferias do teatro do século XX. **Estudos do Século XX**, n. 1, 2001, pp. 89-98, 2001

BARRADAS, S. F. G. **Com Hélder Costa: o sábio prático d'A Barraca.** Dissertação (Mestrado em Teatro) – ESTC, Lisboa, 2013.

BOAL, A. Finalmente a Escola vai mudar: quem quer que tenha uma ideia fale agora ou cale-se para sempre. **Opção**, 1976. Disponível em <<http://acervoaugustoboal.com.br/finalmente-escola-vai-mudar-quem-quer-que-tenha-uma-ideia-fale-agora-ou-cale-se-para-sempre?pag=1>>. Acesso em 10 jun. 2020.

BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular.** Coimbra: Edições Centelha, 1977a.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Lisboa: Vozes em Luta, 1977b.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo: Editora 34, 2019 [1974].

BORGES, V. Cartografia e antiguidade dos grupos de teatro. *In: O mundo do teatro em Portugal:* profissão de actor, organizações e mercado de trabalho. Lisboa: ICS, 2007, pp. 63-85.

BRANDÃO, T. Maria do Céu em aula de poesia. **O Globo**, 31 maio, pp. 19-20, 1988.

CAETANO, M. J. (entrevista com Maria do Céu Guerra e Helder Costa). A Barraca: há 40 anos a sobreviver ao "austeritarismo" **Diário de Notícias**, 4 mar. 2016. Disponível em <<https://www.dn.pt/artes/a-barraca-ha-40-anos-a-sobreviver-ao-austeritarismo-5059766.html>>. Acesso em 10 jun. 2020.

CARVALHO, S. de et al. **Atuação crítica:** entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COELHO, R. P. Experimentalismo, política e utopia: um teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio. *In*: COELHO, R. P. **Teatro português contemporâneo**. Lisboa: Bicho do Mato, 2017, pp. 7-21.

COSTA, H. O caminho faz-se caminhando. *In*: **A Barraca: 25 anos**: selecção de textos e fotos de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra. Lisboa: A Barraca, s./d., pp. 3-6.

COSTA, H. [Entrevista concedida a António Pinheiro e Luz Neto]. **Pessoas: Encontros Culturais**, n. 26, pp. 24-34, 2007.

COSTA, H. A Barraca: uma dramaturgia patriótica. **A Viagem dos Argonautas**, 25 abr. 2014. Disponível em <<https://aviagemdosargonautas.net/2014/04/25/a-barraca-uma-dramaturgia-patriotica-por-helder-costa/>>. Acesso em 5 maio 2020.

DEL RIOS, J. D. João 6º, a vez de Lisboa se mostrar. **Folha de São Paulo**, 27 jun., p. 3, 1980.

DENIS, B. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

DUVIGNAUD, J. Situação dramática e situação social. *In*: CARREIRA, A. e LIMA, E. F. W. (orgs.). **Estudos teatrais**: GT História das Artes do Espetáculo/Abrace. Florianópolis: Ed. da Udesc, 2009, pp. 143-167.

GASTÃO, A. M. O teatro da afectividade. **Diário Popular**, 28 jun., pp. 16-17, 1988.

GONZÁLEZ, J. P. **Música popular autoral de fines del siglo XX**: estudios intermediales. Madrid: ICCMU, 2022.

GUENNES, D. Ao qu'isto chegou: sensatamente absurdo. **Acervo Augusto Boal**, 1977. Disponível em <<http://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opiniao?pag=1>>. Acesso em 15 jun. 2020.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LEMES, D. S. M. **Exílio e teatro político**: um olhar para a trajetória de Augusto Boal. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UNL, Lisboa, 2019.

LOPES, A. A. B. **N'A Barraca com Maria do Céu Guerra em Dona Maria, a louca de António Cunha**. Dissertação (Mestrado em Artes Performativas) – ESTC, Lisboa, 2013.

LOPES, A. A. B. **Uma interpretação de Pessoa**: manual de ator a partir de Menino de sua avó de Armando Nascimento Rosa, criação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) – FCHS, Faro, 2017.

MAGALDI, S. **Na plateia do mundo**. São Paulo: Global, 2017.

MARQUES, F. Coringa Tiradentes. *In: Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 281-298.

MERAHI, D. **Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50**. Paris: Editions L'Harmattan, 2017.

MICHALSKI, Y. D. João VI fecha a barraca. **Jornal do Brasil**, 29 jun., p. 8, 1980a.

MICHALSKI, Y. Barraca conta Zé e João. **Jornal do Brasil**, 1 jul., p. 7, 1980b.

MICHALSKI, Y. Uma temporada de transição. *In: Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 366-370.

MIDÕES, F. Uma balada americana com Maria do Céu Guerra. **Diário de Notícias**, 12 fev., pp. 9-10, 2001.

NASCIMENTO, C. de A. **Uma leitura intertextual da história e da literatura portuguesas por Hélder Costa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, 2015.

NEVEUX, O. Dificuldades de emancipação. Observações sobre a teoria do “Teatro do Oprimido”. **Revista Cena**, n. 24, pp. 128-140, jan.-abr. 2018.

OLIVEIRA, M. de. **Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea (1974-2004)**. Os autores portugueses do teatro independente: repertórios e cânones. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

PARANHOS, K. R. Política e cultura na década de 1960: Brasil e Portugal na contracorrente teatral. *In: SARMENTO, C. M. e GUIMARÃES, L. M. P. (orgs.). Culturas cruzadas em português: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séc. XIX-XX)*. Coimbra-Portugal: Almedina, v. 3, 2015, pp. 143-159.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEZZONIA, R. **Guarda um cravo para mim: os exilados brasileiros em Portugal (1974-1982)**. São Paulo: Alameda, 2019.

PICCHIO, L. S. **Mar aberto: viagens dos portugueses**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

PORTO, C. Do teatro tradicional ao teatro independente. *In: REIS, A. (direção). Portugal contemporâneo: 1958-1974*. Lisboa: Alfa, v. 5, 1989, p. 279-290.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAPOSO, P. Teatro popular. *In: CASTELO-BRANCO, S. E-S. e FREITAS, J. (orgs.). Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003, pp. 323-335.

SANTOS, P. F. dos. **Pedagogia da atuação**: um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, V. P. dos. A alegria de ser espectador. **O Jornal**, 21 mar., p. 12, 1980.

SCHORSKE, C. E. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SERÔDIO, M. H. Os que vieram depois de abril de 1974. In: **Financiar o teatro em Portugal**: a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999). Lisboa: Bond/Centro de Estudos de Teatro, 2013, pp. 120-139.

TOLEDO, P. V. B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VALENTIM, J. D. *João VI*, de Helder Costa ou o universo da corte no universo do teatro. In: COSTA, H. D. **João VI**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2008, pp. 105-114.

VARELA, R. **História do povo na revolução portuguesa**. Lisboa: Bertrand, 2014.

VERZERO, L. **Teatro militante**: radicalización artística y política en los años '70. Buenos Aires, Biblos, 2013.