DOI 10.20504/opus2024.30.13

CC BY

Em cena, A Barraca: teatro, música e experimentações artísticas pós-Revolução dos Cravos

Kátia Rodrigues Paranhos[1]
https://orcid.org/0000-0002-1974-1197
(Universidade Federal de Uberlândia, UFU/ Instituto de História, Uberlândia-MG, Brasil)

Resumo: Depois do 25 de Abril de 1974 – data que remete à Revolução dos Cravos ou Revolução de Abril, que depôs o regime ditatorial do "Estado Novo" português –, uma movimentação profunda, marcada pela convergência de teatro de tradição brechtiana, neorrealista e experimentalismo, foi ganhando espaço e liberdade para constituir uma cena permeável a formas novas e a processos mais diferenciados de expressão. Em sintonia com esse processo criativo, proponho-me a examinar a importância dos espetáculos musicais do grupo A Barraca (dirigido por Maria do Céu Guerra e Hélder Costa), levando em consideração como a música se integra ao texto tal como um contraponto dramatúrgico e, via de regra, interage com a cena, resume-a ou a explica, 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. Em outras palavras, pode-se perceber uma reavaliação do processo de produção dramática, da narrativa, da linguagem cênica e da relação com o espectador. Com base nessa experiência, procurarei realçar os sentidos da proposta de A Barraca pós-Revolução dos Cravos, assentada no binômio história e cultura, num redimensionamento do teatro popular cujo poder comunicativo evidencia os sentidos de uma invenção teatral engajada, poética e sonora.

Palavras-chave: A Barraca. Teatro musical. Dramaturgia(s). Sonoridades.

On Stage, A Barraca: Theater, Music, and Artistic Experimentations Post-Carnation Revolution

Abstract: After April 25, 1974—a date marking the Carnation Revolution or April Revolution, which overthrew the dictatorial regime of Portugal's *Estado Novo*—a profound movement emerged. This movement, characterized by the convergence of Brechtian tradition, neorealism, and experimentalism in theater, gradually gained space and freedom, shaping a scene receptive to new forms and more diverse processes of expression. In alignment with this creative process, this study examines the importance of the musical performances by *A Barraca* (directed by Maria do Céu Guerra and Hélder Costa), focusing on how music integrates with the text as a dramaturgical counterpoint and, as a rule, interacts with the scene by summarizing or explaining it, concluding a sequence, introducing characters, or acting as a connective element between scenes. These performances feature reportage-style situations, mobile sets, sounds, and exchanges between actors and the audience. In other words, they suggest a re-evaluation of dramatic production processes, narrative structures, scenic language, and the relationship with the spectator. Drawing on this experience, the study highlights the significance of *A Barraca*'s post-Carnation Revolution proposal, grounded in the duality of history and culture. This redefinition of popular theater underscores its communicative power, revealing the essence of an engaged, poetic, and sonorous theatrical invention.

Keywords: *A Barraca*; musical theater; dramaturgy; sonorities.

[1] Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Simpósio Internacional 25 de Abril: ecos musicais, na Universidade Nova de Lisboa, e contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Em cena, a Barraca: teatro, música e experimentações artísticas pós-Revolução dos cravos. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 30, e243013, p. 1-18, 2024. http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.13
Recebido em 20/6/2024, aprovado em 21/11/2024, publicado em 17/12/2024

A Barraca, fundada em 1975, em Lisboa, pela atriz e encenadora Maria do Céu Guerra e pelo encenador Mário Alberto, filia-se num amplo histórico do teatro experimental e independente (Oliveira, 2010. Coelho, 2017)[2]. O nome do grupo faz referência 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" (Lorca, 1994, p. 520). Segundo Maria do Céu[3],

> Livre da censura veio o desejo de criar uma companhia. Um grupo de gente que fizesse o teatro que desejara fazer durante anos. E na Andaluzia com o Mário Alberto, nasceu o nome. la chamar-se A Barraca como a de Lorca. E ia ter a mesma vocação. Móvel, ágil, culta e popular. Teatro feito por amigos sem o lado mau do profissionalismo (Guerra, 2005)[4].

Na 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). 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, procurar, no caso, um espectador distante de determinadas elaborações teatrais (Costa; Guerra, s.d., p. 8).

Ao confrontar as produções da companhia, podemos não só reconstituir os processos que marcaram a sua história, mas também, acima de tudo, acentuar o seu fazer teatral. Assim sendo, em 4 de março de 1976 ocorreu a estreia de *A cidade dourada ou nem tudo o que é luz é ouro* (uma adaptação de uma criação coletiva do grupo La Candelaria, da Colômbia) na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense. A música, de imediato, estava presente. Na abertura os atores entoavam a canção de Ary dos Santos[5] e Samuel[6] como um símbolo do gênero de trabalho teatral que almejavam:

[2] A despeito do regime ditatorial salazarista (1926-1974), cabe mencionar alguns coletivos lusitanos que 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).

[3] Maria do Céu Guerra de Oliveira e Silva (Lisboa, 26 maio 1943) é uma premiada artista (atriz, tradutora, encenadora e dramaturga). Entre os anos 1960 e 1970, integrou os elencos do Grupo Cênico, da Casa da Comédia, do Teatro Experimental de Cascais e do Teatro Ádóque (Lopes, 2013, 2017).

[4] Sobre as resistências culturais em plena ditadura salazarista e a Revolução dos Cravos, ver Porto (1989).

[5] José Carlos Pereira Ary dos Santos (Lisboa, 7 dez. 1937-Lisboa, 18 jan. 1984) foi um poeta e declamador português (Costa; Guerra, s.d.).

[6] Samuel Leonor Lopes Quedas (Malveira, 1 ago. 1952), conhecido artisticamente como Samuel, é um cantor, compositor e arranjador português (Costa; Guerra, s.d.).

Somos todos teatreiros
Quer a sério ou a brincar
Temos sonhos verdadeiros
Para dar

O teatro é a fingir
Mas a vida não o é
Ser actor é resistir
E estar de pé
Nesta cidade doirada
Nem tudo o que luz é oiro
Fazemos a barracada
Damos o coiro

Mas aos burgueses pois, pois
Conseguimos dar porrada
Prometem mundos e fundos
Não cumprem nada

Somos todos teatreiros (Costa; Guerra, s.d., p. 10)[7].

Em 2 de setembro do mesmo ano, no I Festival de Teatro da Guarda, entrou em cena – sob a batuta do recém-chegado Hélder Costa[8] e a colaboração do maestro, compositor e músico Luís Pedro Faro[9] – *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]. Para Hélder Costa, cabia discutir a história e a cultura de Portugal, por conta do fascismo salazarista, o que motivava a procura de uma dramaturgia variada e ligada à realidade que incluía o monólogo a elencos grandes, musicais, comédia, farsa e/ou tragédia (Costa, 2014, n.p.).

Dali para frente, Maria do Céu Guerra e Hélder Costa assumiram a direção dos trabalhos e têm 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, abraçando, em outros termos, a proposta de um teatro empenhado na divulgação de um repertório diferenciado, engajado e promotor da reflexão[10].

As produções de A Barraca foram realizadas após muitos anos de repressão e de censura (Paranhos, 2015). Para seus integrantes, era preciso oxigenar o ambiente e proporcionar

[7] *A cidade dourada ou nem tudo o que é luz é ouro* contou com a direção musical de Fernando Tordo, Samuel e José Manuel Osório. A ficha técnica é composta pelos seguintes instrumentos: violão de 6 cordas, viola de 12 cordas, kazoo, adufe, caixa, prato, piano e guitarra portuguesa (Costa; Guerra, s.d.). Cabe evidenciar que o cantor e compositor Fernando Travassos Tordo (Anjos, Lisboa, 29 mar. 1948) é considerado uma figura tutelar da música portuguesa pela extensão e originalidade da sua obra. É um dos pioneiros da música de intervenção em Portugal e, mais tarde, da música ligeira. Já José Manuel Osório (Leopoldville, 13 maio 1947-Lisboa, 11 ago. 2011) foi um fadista, músico, produtor cultural, estudioso de fado e ativista anti-AIDS português (Barradas, 2013).

[8] 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 exilou em Paris, em 1970, onde fundou o grupo Teatro Operário. Após a Revolução de 25 de Abril, Costa regressou a Portugal (Barradas, 2013. Nascimento, 2015).

[9] Merece registro que a atividade profissional de Luís Pedro Faro abrange composição, arranjo, orquestração, direção coral, canto e técnica vocal. Compôs diversas obras para grupos como A Barraca, o Comuna, O Bando, o Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, o Teatro Nacional D. Maria II e as produções independentes de ator e encenador Cândido Ferreira, cofundador do Teatro O Bando (Barradas, 2013).

[10] Hélder Costa e Maria do Céu Guerra têm refletido sistematicamente, em textos e depoimentos, sobre a importância do grupo. Compreendo que essas considerações, associadas as outras vozes, são modos de (re)ler o itinerário de A Barraca.

mais dinamismo, entretenimento e ensaio crítico no teatro lusitano. Nessa direção, entre 1976 e 1978, o aporte de Augusto Boal[11] foi decisivo, pois possibilitou o repensar das concepções teatrais, em particular das noções de coletivo teatral, de atuação, de dramaturgia e de direção.

Dessa forma, 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 atravessada por lutas pela independência e pelas descolonizações[14]. No juízo de Hélder Costa, o militar Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, afinado com os ideais iluministas, lutava contra o domínio colonial ao lado dos inconfidentes, como o militar Francisco de Paula Freire de Andrade, o poeta e advogado Inácio José de Alvarenga Peixoto e os padres Carlos Correia de Toledo e Melo e José da Silva e Oliveira Rolim.

> O principal objectivo de *Barraca conta Tiradentes* é a análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem-sucedido. Estava inserido no movimento inevitável do avanço social – usando uma expressão corrente, "estava ao lado da História". Seus principais integrantes detinham o poder ou podiam tomá-lo. Francisco de Paula Freire de Andrade era o Comandante da Tropa Paga – segundo se dizia, a segunda pessoa em importância dentro da Capitania; Alvarenga, o padre Carlos de Toledo, o padre Rolim, e outros, eram gente que levantava gente; Gonzaga, melhor que ninguém, faria leis; dinheiro e pólvora, havia bastante – pelo menos para dois anos de assédio, segundo Alvarenga; e o povo estava industriado por Tiradentes. Melhores condições objectivas para uma revolução dificilmente se encontram. No entanto, este grupo fracassou. Ruiu como rui castelo de areia, embora fosse este construído com armas, dinheiro, gente e propósitos definidos (Costa; Guerra, s.d., p. 13).

[11] Augusto Boal (Rio de Janeiro, 16 mar.1931-Rio de Janeiro, 2 maio 2009) dirigiu o Teatro de Arena entre 1956 e 1970. Em fevereiro de 1971, em plena ditadura militar, ele foi sequestrado em São Paulo, preso, torturado e expulso do país. A contar desse momento, Boal iniciou um longo exílio pela América Latina e Europa. Em Lisboa exerceu a atividade de crítico teatral na revista *Opção*, lecionou na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional e auxiliou alguns coletivos independentes (Abellan, 2001. Babbage, 2004).

[12] Vale assinalar que em *Gonzaga ou a Conjuração do Tiradentes*, de 1848-1851, o romancista, dramaturgo e poeta Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa se mostra atento às diferenças entre a história e a literatura, mas consciente igualmente das possibilidades de diálogo entre os saberes. Nos seus termos: "Assim, a história é, para o romancista, como a poesia para o músico; a história oferece o assunto sobre o qual pode o romancista discorrer a seu livre arbítrio, sem que lhe imponha o menor freio; da mesma sorte a poesia oferece ao músico os versos sobre os quais compõe ele sua música a seu bel-prazer" (Sousa, 1848, n.p.).

[13] A peça concebida no "sistema coringa" (tática em que os atores se revezam em todos os papéis) aborda a vida de Tiradentes e integra a fase dos musicais do Teatro de Arena. No enredo, a Inconfidência é refeita para incluir fatos, tipos e personagens relativos ao período anterior e posterior ao golpe militar de 1964. Do ponto de vista estilístico, alterna-se um procedimento realista (stanislavskiano) para configurar o herói, Tiradentes, e um procedimento distanciado (brechtiano) para as demais figuras (Boal; Guarnieri, 1967).

[14] Dois refrões expressivos acompanhavam toda a montagem: "De pé, povo, levanta-se na hora da decisão"; "Dez vidas eu tivesse/ Dez vidas eu daria/ Pelo bem da liberdade/ Nem que fosse por um dia". Para os músicos Carlos Muniz, Maria do Amparo e Samuel, a música desempenhava não apenas a função de ligação entre cenas, como também conduzia o fluxo emocional (Costa; Guerra, s.d., p. 13).

Em 12 de dezembro 1977, ganhou o palco *Ao qu'isto chegou!*: feira popular de opinião, uma colagem de textos de Alfredo Vieira, Ana Hatherly, Artur Semedo, Bernardo Santareno, Carlos Coutinho, Casimiro de Brito, Dulce Fanha, Eduardo Olímpio, Francisco Nicholson, Francisco Viana, Gil Nave, Hélder Costa, José António Salgueiro, José Fanha, José Gomes Ferreira, José Jorge Letria, José Mário Branco, Luis Francisco Rebello, Luis Gamito, Maria Conceição Barroso, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Raul Calado, Sérgio Godinho e Vitorino, não deixando de lado inúmeras canções portuguesas de Carlos Alberto Moniz, Fernando Lopes-Graça, Gil Nave, José Jorge Letria, Júlio Pereira, Sérgio Godinho, Vitorino, Eugénia Mello e Castro, Jaime Queimado, Júlio Pereira e Shila. 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…" (Costa; Guerra, s.d., p. 16). O objetivo, sem dúvida alguma, era criticar os rumos da revolução, abrindo um debate público sobre ela. O encenador Augusto Boal fez inclusive uma convocação para todos os envolvidos com as artes e intelectuais a fim de participarem da sessão junto com o público em geral.

Mediante o olhar da crítica especializada, podemos, às vezes, acompanhar alguns momentos de uma obra efêmera. Seleciono, pois, em especial, a resenha feita por Duda Guennes em 1977, no *Diário Popular*:

> Numa tão variada gama de textos, canções, poesias e peças plásticas (que compõem o cenário), claro está que, para montar essa colcha de retalhos, o realizador – Augusto Boal – teve de lançar mão de toda a sua capacidade inventiva e a sua comprovada experiência.
> […]
> As músicas são de excelente qualidade, como tudo, aliás, neste espectáculo. […] *Ao qu'isto chegou!* é uma proposta revolucionária, aberta e mobilizadora. De hoje por diante, quem pensar em fazer e escrever teatro em Portugal terá de levar em conta os caminhos abertos por A Barraca. […] *Ao qu'isto chegou!* é um espectáculo fundamental. Vê-lo é (ou deveria ser) obrigatório (Guennes, 1977, n.p.).

A última direção de Augusto Boal, apresentada em 20 de junho de 1978, foi *Zé do Telhado*[15]. A peça escrita por Hélder Costa (baseada em uma história de um bandoleiro do século XIX) e embalada pela música do compositor e ativista político Zeca Afonso[16] narra dois acontecimentos paralelos: 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. Como diz a canção, "De quem foi a traição?":

> José do Telhado sozinho e perdido
> É um lobo do mato acossado
> De quem foi a traição?
> De quem foi a traição?
> José do Telhado trocado e vendido
> É um lobo do mato

[15] Em 1978, 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 (Lemes, 2019).

[16] José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (Aveiro, 2 ago. 1929-Setúbal, 23 fev. 1987), Zeca Afonso, cantor e compositor português, 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 Santos, 2024; Zeca […] 2009). Em 1979, Zeca Afonso gravou as canções de *Zé do Telhado* no álbum *Fura, fura* (ver Costa; Guerra, s.d., p. 18. José […], 2016).

> Fugido
> De quem foi a traição?
> De quem foi a traição?
> José do Telhado o traidor
> Que o vendeu bem merece
> Sofrer o castigo
> De quem foi a traição?
> De quem foi a traição?
> José do Telhado vai-se vingar
> O traidor vai pagar o traidor vai pagar (Afonso *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 17).

As ações e intervenções de Zé do Telhado eram contadas diariamente pela Barraca em uma representação marcada pela diversão, pelo caráter popular[17] e forte crítica social:

> Trata-se de um inolvidável espectáculo popular: música de Zeca Afonso, texto de Helder Costa, encenação de Augusto Boal e, sobretudo, uma risota pegada, do princípio ao fim. Orlando Costa é o protagonista se protagonista se pode dizer deste "herói" diluído no meio do seu "gang" e das lutas sociais da época. Mas há outras interpretações a reter, como Mário Viegas, Céu Guerra, Manuel Marcelino, Paula Guedes, Luis Lello e, afinal, todos os demais da peça: Margarida Carpinteiro, Santos Manuel, João Maria Pinto e João Soromenho (texto do jornal *Diário de Lisboa*, sem assinatura *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 19).

Esse ambiente catalisador da união de interesses de atores, encenadores e músicos resultou em uma experiência singular: espetáculos que continham interpretações, músicas, participação do público, apresentação de dados e referências históricas[18]; em suma, um mosaico de "canções funcionais"[19] e de tradições culturais. O grupo privilegiou, desde a estreia, como visto anteriormente, tanto a criação teatral como a criação musical, numa mescla de apropriações e ressignificações de determinados momentos históricos. Com um repertório assinado por compositores diversificados, as canções (um jogo de formas em movimento) mobilizavam, em outras palavras, afetos, emoções, imagens e sentimentos.

A propósito, acrescente-se que no Brasil a música sempre foi uma referência fundamental no trabalho de diferentes grupos teatrais (o Arena, de 1953, o Oficina, de 1958, o CPC, de 1961, o Opinião, de 1964) e de dramaturgos e diretores como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, João das Neves, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Plínio Marcos, que se engajaram na tentativa de criar um teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro.[20] Daí a pertinência da discussão que envolve uma amálgama entre as linguagens musicais, textuais e visuais na composição polifônica do teatro.

[17] Ao discorrer sobre o "popular", Michel de Certeau identifica uma lógica de ação cotidiana pelas brechas, em que uma sucessão de atos de resistência e de transformação nem sempre conscientes reinventa os usos dos bens culturais. No cotidiano, então, brotam usos, que são maneiras de "fazer com", ou operações próprias dos usuários dentro de um contexto de consumo (Certeau, 1996, p. 33).

[18] A chamada colagem de informações, canções e falas é uma característica do teatro de teor político que cruza cenas fictícias e realidade (Willett,1967).

[19] Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se reportar às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor (Hobsbawm, 1991, p. 52).

[20] O Grupo de Teatro Galpão, fundado em 1982, tem na sonoridade uma marca ímpar, na medida em que uma das características que identificam a proposta artística do coletivo é a execução de música ao vivo (vocal e instrumental) pelos próprios atores (Paranhos, 2020).

Textos, cenas e sons

Entre 1979 e 1983, por exemplo, foram produzidas as seguintes peças: *D. João VI* (de autoria de Hélder Costa), *Preto no branco* (versão de *A morte acidental de um anarquista* de Dario Fo), *É menino ou menina?* (uma releitura/colagem dos autos de Gil Vicente), *Fernão, Mentes?* (versão livre da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, de Hélder Costa), *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). Eis as impressões de Hélder Costa sobre *Fernão, Mentes?* que resumem muito bem a feitura textual, visual e sonora de A Barraca:

> Espectáculo exaustivo e vivo sobre as civilizações e culturas do século XVI, eis o que se quis fazer. E, como o próprio tema exigia, deveria haver, pontualmente, espectacularidade e "riqueza". Tentámos fazer isso tudo respeitando a linha estética que temos vindo a investigar: utilização de poucos meios, organicidade dos objectos, muita imaginação, muito "faz de conta que estou a fazer de…". Em vez de multidões de adereços, escadas de corda, mastros, cascos partidos, telões e cenários transformáveis, meia dúzia de objectos importantes – uma vela, uma corda, uma espingarda, o mar, uma viola, panos e alguns fatos, um livro – *A peregrinação* é o símbolo da acumulação do conhecimento – e a aposta na grande riqueza do teatro – o actor. O actor que, representa, brinca, engana, expõe, explica e se diverte porque conta a história de um dos bons farsantes de todos os tempos, Fernão Mendes Pinto. Uma última palavra para a música, da responsabilidade de José Afonso, Fausto e Orlando Costa. Só para dizer que, independentemente da qualidade que ela possui, se verificou uma perfeita integração desses sons e pausas no espírito da narração, divertindo e emocionando sem alienar nem adormecer (Costa *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 45)[21].

Vale destacar que, a contar da década de 1980, as apresentações teatrais da companhia começaram a circular por outros países. No caso do Brasil, a primeira viagem sucedeu em 1980, entre Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Salvador, e na bagagem o elenco exibiu peças como *Zé do Telhado*, *D. João VI*, *Preto no branco* e *É menino ou menina?*. Em 1983, o grupo retornou com *Tudo bem!*, *Um dia na capital do Império* e *Fernão, Mentes?*, no Teatro Faap, em São Paulo. Para o crítico Sábato Magaldi, "A primeira lição, muito bem aproveitada, está na possibilidade de confiar numerosos papéis a um núcleo de dez atores, capazes de transmudar-se permanentemente. Outra acha-se na admirável integração da música de Fausto, Zeca Afonso e Orlando Costa" […] (Magaldi, 2017, p. 140-141).

Em julho de 1984, em Lisboa, ocorreu a encenação de *Santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht[22], um dos maiores êxitos do grupo, seguida, em 1985, de *Um homem é um homem*

[21] Para a jornalista, escritora e feminista portuguesa Maria Antónia Fiadeiro (Lisboa, 1942-31 mar. 2023), em uma resenha publicada em 1982, "felizmente, graças à Barraca, sentindo, não sem deslumbramento e muito riso, que este Fernão Mendes Pinto da Peregrinação tinha devolvido a este nobre povo a vetusta deambulação pátria de cada um, cheia de vida humana repartida em desvairadas gentes e terras. […] Ao som de velhas guitarradas que não franziram a lama nem amarrotaram a saudade fora dada uma bela e inesquecível lição de História" (Fiadeiro *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 47).

[22] A peça, escrita entre 1929 e 1931, tem como pano de fundo o meio operário e industrial de uma Chicago na véspera e durante a eclosão da grande crise econômica de 1929. *Santa Joana* mescla os elementos orais heterogêneos, do canto ao verso. O espaço cênico é ocupado com elementos mínimos, porém funcionais, que

– *Damião de Góis*, de Hélder Costa, e, em 1986, de *Calamity Janes*, de Martha Jane Cannary. Em *Santa Joana dos matadouros*, a companhia chegou a produzir o disco *Memória do espetáculo*, editado pela Cooperativa de Produções Artísticas A Barraca, uma iniciativa arrojada que buscava constituir uma discografia teatral. A obra sonora contou com as vozes dos próprios atores envolvidos[23], afora as parcerias da atriz e cantora Adelaide Ferreira e do maestro António Victorino de Almeida ao piano, colaborador regular do grupo, responsável nos últimos anos pela orquestração, composição e direção musical[24]. No lançamento do disco, ele disse reconhecer-se como um

> […] companheiro dos pioneiros d'A Barraca, que assumiram um risco ao produzi-lo, já que em Portugal não existem discos de teatro. Mas é possível que venha a existir uma discografia especializada a partir desse disco […] por enquanto, toda a forma de arte ainda é um risco […] no nosso país.
> […] foi muito gratificante ver esta experiência registrada. Gosto imenso de musicar coisas de teatro e cinema, pois a linha estética utilizada na composição é muito mais variável do que quando escrevemos para uma partitura de música para um concerto. Em vez de ser uma prisão o sujeitarmo-nos às exigências do guião, é tão grande a sua variedade que isso se torna fascinante. O músico deste tipo é o que mais liberdade tem, pois o músico de concerto está sujeito a tais preconceitos por parte do público e da crítica […] (Almeida *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 67)[25].

Calamity Janes foi representada, em 1988, no Teatro da Casa da Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro. Convém destacar a apreciação da historiadora e crítica Tânia Brandão sobre a combinação dramaturgia, *performance*, cenografia e sonoridade(s):

> É imperdível: é a prova mais cartesiana possível de que o sublime pode acontecer em um palco de teatro. Se você pensa que a poesia anda escassa na sua vida, não deixe de ir ver. A peça é um terrível desafio. São cartas à filha distante escritas sob a forma de diário por uma figura lendária do faroeste: Martha Jane Canary (1852?-1903). Ou Calamity Jane – mulher livre devotada ao exercício de sua liberdade em uma arena hostil, o velho oeste. […] Hélder Costa (encenação e dramaturgia) e Maria do Céu do Guerra (interpretação e dramaturgia) conseguiram fazer do texto fragmentário uma obra palpitante […] que é a própria mulher diante da conquista do seu destino. *Calamity Janes* aparece acampada no vazio, um deserto hostil povoado por homens, graças à cenografia despojada de Carlos Martins Pereira. O tempo todo a atriz se movimenta sob a opressão deste vazio. A luz de Luís Viegas propõe subtis variações de atmosfera; a música de António Cardoso (ao vivo) garante um mínimo de ambientação realista e uma multiplicidade de nuanças emocionais. […] Há o convite ao pensamento e ao

sugerem cenários móveis. Além disso, a interação entre música e ação cênica, marca do teatro épico, reforça a natureza artificiosa e reflexiva da experiência teatral (Willett, 1967).

[23] Ressalto um refrão entoado pelos atores: "Que, se não for à força, não vai/ Nem vai se a força não for de vocês". Intérpretes da gravação: Maria do Céu Guerra (voz), Alexandra Solnado (voz), João Azevedo (voz), Teresa Faria (voz), João Maria Pinto (voz), António Capelo (voz), José Gomes (voz), José Carretas (voz), Paula Sousa (voz), A. Cardoso (voz), M. Marcelino (voz), Adelaide Ferreira (voz), Mila Ferreira (voz), António Victorino d'Almeida (piano), Lídia de Carvalho (violino), Fernando Ribeiro (acordeão), Hermenegildo Campos (trombone), André Sousa Machado (bateria) (Costa; Guerra, s.d., p. 67).

[24] António Victorino Goulartt de Medeiros e Almeida (Lisboa, 21 maio 1940) é compositor, maestro, pianista, escritor e apresentador português.

[25] Em 1984, *Santa Joana dos matadouros* foi contemplada pelo Prêmio Associação de Críticos como a como a melhor partitura musical (Costa; Guerra, s.d., p. 66). Considerando a diversidade estilística nela presente, vale frisar que o musicólogo britânico Philip Tagg considera que o "popular" e o "erudito" integram o mesmo código musical ocidental tonal, vigente desde aproximadamente o século XVI: "quando a música clássica cruzou a rua, da casa de ópera para a sala de concerto, levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção […] já existentes" (Tagg *apud* Ulhôa, 1999, p. 84).

> sentimento. Há alquimia característica do processo de libertação da mulher, este ser que escapou de casa e que procura interferir nos rumos do mundo. […] não hesite, vá ver (Brandão, 1988, p. 20).

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" (Concurso dos vestidos de chita Amália Rodrigues/Tango a prêmio), "Portugal anos 60", "Guerra colonial-1961", "A primavera Marcelista", "25 de Abril", "Os dias de hoje" (Costa; Guerra, s.d., p. 85-87). Os temas desse baile à portuguesa são claramente reveladores 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. Podemos afirmar que Brecht contribuía com sua teorização sobre a utilização da música (e não somente ela), na dramaturgia, num esforço para demolir os preconceitos a respeito do teatro musicado, até porque, no teatro épico, o efeito de distanciamento é provocado não só por intermédio dos atores, mas também pelos coros e canções (decoração, legendas, filmes etc.). O principal objetivo do efeito é dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados (Willett, 1967. Brecht, 2022).

Ao ponderar sobre a montagem dessas peças, defrontamo-nos com questões e perguntas que podem ser desdobradas. A começar da história da cena que pede novos modos de trânsito. Se a cena é uma arte fugaz, é estimulante constituir hipóteses imaginativas em relação a ela para se aproximar de um olhar histórico. E cabe se perguntar: que imaginários estão em jogo? Como se traduzem em práticas? Por outro prisma, ao tentar reconstituir a(s) cena(s), de modo precário, podemos remontar um outro quadro, o da história das artes do espetáculo como um todo. E novas indagações se sucedem: as montagens das peças impulsionaram procedimentos estéticos decisivos? Que tipo de parceria cênica os atores e os diretores urdiram? É possível escutar os sons e as falas após as encenações? Como pensar o teatro como um lugar auditivo: voz, música e acústica? E as gravações de discos e de vídeos são acessíveis?

Considero que, mesmo com documentos sonoros escassos referentes aos sistemas de produção de A Barraca[26], eles explicitam, sem sombra de dúvida, que, no decorrer dos anos, as montagens das peças firmaram o duo teatro e música como elemento fundamental de proximidade com o público; mais, os diretores, Maria do Céu e Hélder Costa, urdiram uma parceria colaborativa com o elenco incluindo músicos, cenógrafos e iluminadores; e, apesar das gravações de discos e de vídeos não se acharem acessíveis, os sons e as falas ainda ecoam após as encenações por meio de depoimentos e de críticas (Costa; Guerra, s.d.. Costa, 2013). Em todo caso, é pertinente cogitar o teatro como um lugar auditivo: voz, música e acústica. Compartilhando os argumentos de Beti Rabetti,

[26] É necessário indicar que o grupo não tem um arquivo contendo a documentação detalhada dos seus inúmeros trabalhos. O *site* (https://abarracateatro.com/), um documento precioso, enumera dados muito gerais.

> […] para o historiador do teatro, a cena não se comporta apenas como objeto do "passado". Sua perspectiva de discutir uma historicidade dos fatos teatrais projeta-se também em direção à cena presente, a experiências que se encontram em ato de construção. E é fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena […] e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimentos de novas referências para a seleção de fontes documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõe a obra. […] documentos que […] atraem o historiador para a experimentação […] para um tratamento recriador. […] o propósito fundamental [do] historiador não é o de resgatar e acumular documentos, mas o de propor novos arranjos e, com eles, novos sentidos, sempre temporários, à massa documental que tem em mãos e que nossa cultura não cessa de armazenar (Rabetti, 2006, p. 39-41, aspas da autora).

Assim, tendo como suporte os documentos disponíveis, é indispensável certificar que o grupo consolidou três frentes de experimentos artísticos que incluíram o binômio história e cultura: representação de textos de autores estrangeiros, adaptações de textos literários, em especial de Gil Vicente, e criações dramatúrgicas de Hélder Costa e de Maria do Céu Guerra, que em diferentes momentos, ou um ou outro, cuidaram de escrever, traduzir, adaptar, dirigir, representar, criar figurinos e programas. Essas fabricações culturais de laboração estética, compreendendo os métodos de produção teatral sonoros, se solidificaram nos anos subsequentes por intermédio de peças como *Agosto: histórias de emigração*, a partir de textos de Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Dias de Melo, João de Melo, Manuela Degerine, Olga Gonçalves, e dramaturgia e encenação de Maria do Céu Guerra[27], em 1999; *Marilyn, meu amor*, de Hélder Costa, em 2001; e *1936, o ano da morte de Ricardo Reis*, adaptação do romance de José Saramago por Hélder Costa, responsável igualmente pela dramaturgia e encenação, em 2016. Interessante sublinhar que, para Hélder Costa,

> *Marilyn, meu amor* é um espectáculo de forte componente musical e que recorre a projecções de imagens e excertos de filmes.
> A peça segue o percurso de Marilyn Monroe ligando-a à vida cultural e política do seu tempo.
> Três actrizes representam três Marilyn: a primeira, a Norma Jean dos primeiros passos, a *cover-girl* e *pin-up*, a segunda incorpora a Marilyn – mito e vedeta imbatível, e a terceira Marilyn representa os anos finais da sua vida, belíssima e infeliz.
> No decorrer da acção, estas três personagens cruzam-se, espiam-se, trocam opiniões, conselhos, sentimentos e crises.
> Segue-se o percurso de Hollywood através dos seus mestres – Laughton, Chaplin, Billy Wilder, entre outros –, revela-se o fascínio europeu por Marilyn através de Laurence Olivier e Yves Montand, e a participação da poesia e da música para a eternização do mito – Marilyn através de Ernesto Cardenal, Bob Dylan e Pete Seeger (Costa *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 187).

Em agosto de 2020, ainda com um público reduzido e a exigência do uso de máscaras, em função da Covid-19, que assolou Portugal e o mundo, A Barraca reapresentou, no Teatro

[27] Para Maria do Céu Guerra, "falar dos 'outros' portugueses era, desde há muito, projecto da Barraca. Dos que mal conhecemos. Dos que foram, a salto no escuro. […] Agosto mais espaço do que tempo. Agosto lugar de reencontro. […] Escolher histórias boas, que para mim são histórias onde há poesia, contradição e crueldade. […] Durante três meses, os estupendos actores da Barraca, e o Pires, e o Paulo [músicos], e o Zé Carlos, e a Zi, e a Marisa, e a Calhó, e o Chango, e eu emigrámos também. No fim da viagem tínhamos o Hélder à espera. Fraterno como sempre. O espectáculo […] [é] um mosaico. Uma antologia. Poucas histórias felizes porque os felizes não têm história, é que se o mundo tivesse corrido bem não havia Arte com certeza" (Guerra *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 175, aspas da autora).

Cinearte[28], *1936, O ano da morte de Ricardo Reis*. À frente dos vídeos e das canções, respectivamente, Paulo Vargues e Jorge Cera. Hélder Costa, ao se referir a *O ano da morte de Ricardo Reis*, releva o entrelaçamento entre história, política e sonoridade:

> […] os escritores têm feito [um trabalho extraordinário], por vezes o teatro, outras vezes a música. Para nós descobrirmos a nossa identidade, é fundamental. A identidade para além de ter a ver com o passado, a História… Tem muito a ver com a história desse tempo. […] 1936, por conseguinte parece ser uma obra que foi escrita para hoje, porque todo o nazismo e fascismo está a crescer pela Europa e pelo mundo. De maneira, que parece que é uma obra extremamente interessante também, para vermos como era, o que é que se passava, como é que era a PIDE, que foi ensinada pela Gestapo (Costa *apud* Barradas, 2020, p. 398).

Em 2024, em consonância com os eventos realizados em Lisboa sobre os 50 anos do 25 de Abril de 1974, na noite de 24 para 25, em plena madrugada, os atores de A Barraca proferiram o texto *Comunicação*, de Natália Correia, de 1959, reputada como a escritora portuguesa mais censurada pela polícia política portuguesa. Com direção de Maria do Céu Guerra e música do maestro António Victorino de Almeida, a Feiticeira Cotovia, personagem à volta da qual a trama se erige, é uma feiticeira que é poeta, ficando por entender se a sua poesia é mágica ou se a sua magia é poética. Lusitânia obviamente metaforiza Portugal, reduzido a uma cidade. Esta redução merecerá alguma atenção: numa altura em que Portugal acalentava a ideia de construir o seu império, apesar de o país ser iminentemente rural e de não acompanhar os progressos tecnológicos de outros Estados soberanos da Europa, a autora ridiculariza o projeto megalômano, reduzindo o país a uma cidade, não se referindo ao tamanho geográfico, mas àquela que seria uma pequenez mental e cultural. A reconfiguração do espaço passa por uma formulação política, manifestando-se uma subversão política contra a Lusitânia – e, portanto, contra Portugal. Por conseguinte, os inquisidores que condenam a Feiticeira Cotovia metaforizam a repressão política do "Estado Novo", denunciando-se a ligação da Igreja ao Estado (A Barraca, 2024)[29].

Ademais, em 2024, nos 50 anos do 25 de Abril, em um gesto expressivo, a Companhia de Teatro de Almada homenageou A Barraca no 41° Festival de Almada, considerado um modelo no contexto dos festivais de teatro europeus. Para a escritora e ativista na área da educação em Portugal Maria Emília Brederode Santos,

> [a] companhia não é só "filha legítima do 25 de Abril" (Céu Guerra) como representante dileta e apaixonada do "espírito de Abril" e sua militante defensora. Comecemos pelo nome: "A Barraca é uma coisa que se monta e se desmonta, que roda e marcha pelos caminhos do mundo" (García Lorca). Para além desta sugestão de simplicidade e mobilidade, de transparência, transformação

[28] 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 (Fonte: https://abarracateatro.com/historial).

[29] Em 1999, o grupo comemorou os 25 anos do 25 de Abril em Grândola com textos e canções, entre outros, de Hélder Costa, Fernando Lopes-Graça, Zeca Afonso, José Mario Branco, Manuel Freire, Fernando Tordo, Sofia Breyner, John Lennon, Chico Buarque. "A Barraca teve o seu primeiro espectáculo em 1976 e foi o resultado do encontro e das vontades de gente que tinha lutado contra a censura, contra a PIDE, e que ansiava por viver num país apontado para o futuro. Um país de que todos se pudessem orgulhar. […] enfim, esperanças mil do 25 de Abril" (Costa *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 173, grifos do autor).

> permanente e abertura ao mundo, está também a inspiração de Lorca, a sua militância, o seu lirismo e a vontade de o recordar como que para compensar as perseguições e injustiças de que foi vítima. A Barraca, como a nossa democracia, foi-se construindo ao longo deste quase meio século de vida. Como ela, foi avançando, foi sendo objeto de louvores, aplausos e ataques. […] A Céu conta que na raiz do seu sonho de fundar uma companhia de teatro independente estava a vontade de ser parte de um grupo sem grandes hierarquias nem demasiadas especializações, em que todos participassem na construção dos espetáculos e acrescentassem algo de seu ao todo de todos. […].
> Um segundo objetivo tornou-se lema d'A Barraca: "Ser culto sem ser elitista, ser popular sem ser populista" (Helder Costa). Para isso, como a democracia, A Barraca tem estado aberta ao mundo, aos outros, às diferentes correntes, dentro duma militância comum e permanente. Alimentou-se do Teatro Universitário, cresceu com o Teatro Independente, apaixonou-se pelo Teatro do Oprimido, que estudou com Augusto Boal, fundiu-se com Helder Costa e dele recebeu o gosto por desmontar a História de Portugal, desmascarando crimes da ditadura. Mas, claro, "a coisa mais aborrecida do mundo é passar a vida a fazer a mesma coisa, a fotocopiar o que já se fez", e por isso A Barraca recebeu as influências estimulantes de "algumas formas do teatro latino-americano, Brecht, a concepção do espaço vazio de Peter Brook, o radicalismo de Dario Fo, a elaboração minuciosa e sem preconceitos de Els Joglars…". [...] A Barraca defende a cultura, mas não só o seu usufruto. Também a sua criação, recriação e valorização. Defende a educação e o papel do teatro numa educação que não seja só de conhecer e encher, mas também de sentir, pensar e fazer. Por isso faz itinerância pelo país e pelas escolas de Portugal. [...] Como a democracia, A Barraca tem de ser defendida dos que a ameaçam (Santos, 2024, aspas da autora).

A Barraca, por intermédio de diferentes representações, visitou 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. Por sinal, Hélder Costa define o fazer teatral da companhia apoiado em duas questões: "em que país estamos e que público queremos tocar". Nesse sentido, como enfatizado de antemão, "a música é uma das componentes essenciais do nosso trabalho que […] continuamos a nomear de teatro popular" (Costa *apud* Costa; Guerra, s.d., p. 4). Em outros termos, pôde-se perceber uma reavaliação do processo de criação dramática, da narrativa e da linguagem cênica. Concomitantemente, são estabelecidos em cena pontos de contato entre tipos e gêneros teatrais, níveis de intertextualidade entre o erudito e o popular, especialmente as linguagens sonoras como meios de aproximação com o público (*vide* a cooperação com o maestro António Victorino de Almeida).

Em se tratando de encenadores como Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook, Dario Fo, Ettore Scola, Augusto Boal e Rainer Werner Fassbinder, mais do que simples modelos artísticos, eles se tornaram, efetivamente, agentes no processo de superposição de textos, sons, representações e contextos (Lopes, 2013, p. 96)[30]. Tomando como diretriz o modelo de teatro épico brechtiano, eleito como ferramenta de reexame do passado do país, percebe-se ao longo de algumas montagens um constante movimento de estranhamento entre atores e público, objetivando

[30] Conforme Maria do Céu, em vários momentos, a companhia teve como parâmetro educativo quatro mestres, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook e Augusto Boal: "além de encenadores, atores e dramaturgos […] revelaram-se basilares no que toca ao trabalho do ator […]" (Lopes, 2013, p. 96). À vista disso, destaco uma passagem significativa do diretor Peter Brook sobre os sentidos de uma obra: "toda forma de música [é] parte inseparável do todo a que qualquer produção aspira. Para minha […] produção [...] *Trabalhos de amor perdidos* [de William Shakespeare], eu havia tirado a iconografia […]. Na minha cabeça eu ouvia uma música – leve e encantadora – que se tornou parte inseparável do movimento dos figurinos esvoaçantes de seda, dos movimentos graciosos dos atores e da canção final […]" (Brook, 2022, p. 53).

despertar, pelo método anti-ilusionista, a consciência crítica do espectador. A Barraca, diferente do que fazia o encenador da companhia *Berliner Ensemble*, não traz ao palco o desconhecido, mas, sim, o passado que é efetivamente parte da cultura e da identidade lusitanas, trazendo em si o aspecto da familiaridade.

Desta maneira, a ação teatral mobiliza uma dinâmica complexa que articula dramaturgias/dramaturgos, atrizes, atores e *performances*, exibições e espectadores, mídias, produtores e estrutura social. Rompe-se a barreira da criação de autoria única. Em seu lugar, desponta uma pluralidade de autores/sujeitos. Como sustenta o musicólogo e historiador Juan Pablo González, em outra chave, a música apresenta um "caráter intermedial" (González, 2022, p. 48), 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" teatreiro em suas obras cênicas (linguagem, corpo, respiração, voz, interpretação, tradução, ativismo estético e político). Dessa maneira, o processo de composição pluriautoral, no meu entender, se aproxima dos "Homens-teatro", de Jean Paul Sartre, no qual "a formação do artista cênico deve ser realizada de modo integral, na articulação contínua de um pensar-fazer" com o seu tempo e as questões que nele se apresentam. Uma "metamorfose [...] mais do que atores, homens, homens para quem o teatro seria ao mesmo tempo uma concepção do mundo e o ponto de vista pessoal que eles teriam sobre tudo: homens-teatro, se quiserem" (Sartre, 2005, p. 19)[31].

Mal comparando o texto teatral com a música, a execução de uma obra pode diferir radicalmente do que está escrito no pentagrama. Que isso valha como uma advertência, a exemplo da formulada, em texto clássico, por Richard Middleton, ao criticar o império da partitura do qual deriva o "centrismo notacional" (Middleton, 1990, p. 105). Preocupações dessa ordem nos remetem, entre outros, a Christopher Small, para o qual "não há música à parte da *performance,* seja ao vivo ou gravada" (Small, 1999, s./n.)[32]. Ater-se, noutra ponta da gangorra, unicamente à sua letra, tornando-a prisioneira da palavra escrita, também é um procedimento que nos faz sucumbir ante umas tantas ciladas, quando mais não seja porque, como atesta Robert Darnton, em outro contexto, "o texto pode ir contra si mesmo" ao fugir às "coerções retóricas que orientam a leitura, sem determiná-la" (Darnton, 1995, p. 167). Uma canção, a rigor, é um artefato cultural que mobiliza, muitas vezes, toda uma extensa rede de sujeitos que operam de distintas formas no seu processo de fabricação. São variados os anéis da cadeia de criação artística que se enlaçam desde a composição de uma obra, sua produção, os desempenhos vocais, visuais, instrumentais, passando pela sua divulgação e, por fim, pela recepção, responsável, em última análise, pelos sentidos que

[31] O público, de acordo com Meyerhold (2000), é o quarto criador do espetáculo pois responde, de uma forma ou de outra, aos sons produzidos na cena. Melhor dizendo, o teatro é um "lugar onde se ouve" (Larrue; Mervant-Roux, 2016, p. 92).

[32] Christopher Small coloca em questão, por exemplo, como o espaço onde a música é tocada e ouvida; quem pode tocar e quem só deve ouvir; como é a relação entre os indivíduos nesse ambiente; quem escolhe aquilo que será tocado; quem criará a música que será interpretada; quem paga os custos para que esse evento se realize; de que modo é tocada essa música; como se dispõem e se movimentam os corpos durante a *performance*; qual estilo de roupa vestem; como é a decoração do ambiente, como reagem e interagem aqueles que tocam e aqueles que escutam (Small, 1998). Nessa linha de argumentação aponto também Schafer (2012) e Fonterrada (2004).

acabam sendo incorporados socialmente a ela. Lugar de coabitação de diferentes linguagens, a canção popular não se oferece necessariamente ao público, de imediato, como um objeto de fácil decifração. De fato, uma canção é muito mais que uma canção. Interconectada, por linhas visíveis ou menos perceptíveis, ao seu tempo, ela é, no fundo, produto de sujeitos transindividuais. O teatro, da mesma forma, mobiliza uma dinâmica complexa que articula um sem-número de figuras criativas e de situações variadas[33].

Com tal característica, pesquisar história e teatro, privilegiando práticas e representações, implica estabelecer uma relação crucial, sobretudo, ao interrogar os textos, as imagens, os espaços e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é "historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação" (Chartier, 1990, p. 24). Torna-se possível perceber como o teatro é um lugar privilegiado para captar, em diferentes momentos, as tensões entre distintos modelos estéticos, as articulações e as negociações de ideias, ruídos e imagens.

Situar espetáculos (e/ou filmes) no contexto histórico em que eles foram concebidos, produzidos e distribuídos não significa fazer a obra confessar um sentido inconsciente que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo teatro, ou vice-versa, nem se trata, tampouco, de postular que o sentido seria trazido de um exterior num recipiente que deveria ser extraído como um corpo estrangeiro. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este simplesmente exige atenção, saber, precaução (Leutrat, 1995, p. 45). Exatamente porque ler significa articular, estabelece-se um processo de interação dialética que implica uma atividade mental, à medida que envolve o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações. Mais do que elaborar quadros explicativos que organizam o real, a encenação abre brechas, sim, para a casualidade, para o imponderável. Nessa perspectiva, interessa mais compreender e refletir sobre o campo social de um determinado período. Assistem mais as indagações sobre a história ou, se quiser, a miscelânea de linguagens.

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, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das paradas de sucesso, da qual se valem os grupos portugueses como A Barraca, Comuna – Teatro Pesquisa, O Bando e Seiva Trupe. Nessa sequência, fundem-se expressões, imagens, sons, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de uma maneira de pensar e agir, uma visão do mundo. Tal opção significa esquadrinhar outro(s) horizonte(s), outra(s) paisagem(s).

Em uma entrevista concedida ao jornalista Karel Hvizdala, em 1985, o dramaturgo e o primeiro presidente da República Checa, Václav Havel, declarava que o teatro não era apenas um empreendimento para a apresentação de peças, ou "uma soma mecânica de peças, diretores, atores, bilheteiros, uma sala e um público, mas […] algo mais: um foco aceso, espiritual, vivo, um local de

[33] Reforço sobre o assunto, os trabalhos citados de Middleton (1990), Small (1999) e González (2022).

conscientização política, um ponto de interseção de linhas de força da época, e um sismógrafo, um espaço de liberdade, um instrumento de libertação do ser humano" (Havel, 1991, p. 40). Caminhando por trilhas diversas, A Barraca, como um sismógrafo de seu tempo, germina ideias, perguntas e desafios que ressoam no campo das artes.

Referências

A BARRACA. *Auto da Feiticeira Cotovia*. Texto: Natália Correia. Direção: Maria do Céu Guerra. Elenco: Adérito Lopes, Érica Galiza, Maria do Céu Guerra, Ruben Garcia, Samuel Moura, Sérgio Moras, Teresa Mello Sampayo, Vasco Lello. Produção: Inês Costa. Lisboa, 2024. Disponível em: https://abarracateatro.com/a-barraca-20/auto-da-feiticeira-cotovia.

ABELLAN, Joan. *Boal cuenta Boal*. Barcelona: Institut del Teatro, 2001.

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

BARRADAS, Sónia Filipa Gonçalo. *Com Hélder Costa*: o sábio prático d'A Barraca. Dissertação (Mestrado em Teatro). ESTC, Lisboa, 2013.

BARRADAS, Sónia Filipa Gonçalo. *Um teatro da pólis*: adaptações cénicas de romances de José Saramago. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura, Artes). UALg/FCHS, Faro, 2020.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes.* Rio de Janeiro: Sagarana, 1967.

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

BRANDÃO, Tânia. Maria do Céu em aula de poesia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 maio, p. 19-20, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. Trad. Laura Bauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

BROOK, Peter. *Tocando de ouvido*: reflexões sobre música e som. Trad. José Ignacio Mendes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

CAETANO, Maria João. A Barraca: há 40 anos a sobreviver ao "austeritarismo". Entrevistado: Maria do Céu Guerra e Helder Costa. *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.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 1990.

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

COSTA, Hélder. *A Barraca*: livro dos 35 anos. Lisboa: A Barraca, 2013.

COSTA, Hélder. 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.

COSTA, Hélder; GUERRA, Maria do Céu. *A Barraca 25 anos.* Lisboa: A Barraca, s.d.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *O lobo no labirinto*: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

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

GUENNES, Duda. 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.

GUERRA, Maria do Céu. Contar para viver [Entrevista de Maria do Céu Guerra concedida ao *Jornal de Letras*]. *Jornal de Letras*, Lisboa, 29 set. 2005. Disponível em: https://archive.vn/20051007211839/http://visaoonline.clix.pt/default.asp?CpContentId=327946. Acesso em: 16 jun. 2020.

HAVEL, Václav. *Entrevista à distância*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1991.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOSÉ Afonso - Fura Fura. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal Música & Som. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W1tS0TZvObw.

LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Le son au théâtre:* XIXe - XXIe siècle. Paris: CNRS, 2016.

LEMES, Daniela Save Mundi. *Exílio e teatro político*: um olhar para a trajetória de Augusto Boal. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNL, Lisboa, 2019.

LEUTRAT, Jean-Louis. Histoire et cinema. Une relation à plusieurs étages. *Le Mouvement Social*, v. 1, n. 172, Paris, p. 40-67, 1995.

LOPES, António Adérito Borges. *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, António Adérito Borges. *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). UALg/FCHS, Faro, 2017.

LORCA, Federico Garcia. *Prosa 1*: obras VI. Madrid: Akal, 1994.

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

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro.* Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NASCIMENTO, Caroline de Almeida. *Uma leitura intertextual da história e da literatura portuguesas por Hélder Costa.* Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). USP, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical analyses and musical exegesis*: the Shepherd's melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde. Trad. Joan Huguet. Rochester: University of Rochester Press, 2021.

OLIVEIRA, Micael 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, Kátia Rodrigues. Política e cultura na década de 1960: Brasil e Portugal na contracorrente teatral. *In*: SARMENTO, Cristina Montalvão; GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (org.). *Culturas cruzadas em português*: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séc. XIX-XX). Coimbra-Portugal: Almedina, 2015. v. 3, p. 143-159.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Grupo de Teatro Galpão: engajamento, imagens e sons na cena brasileira". *In*: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRANMER, David; ROSA, Robervaldo Linhares (org.). *Musicologia & diversidade*. Curitiba: Appris, 2020. p. 245-258.

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

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

RABETTI, Beti. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. *In*: CARREIRA, André *et al.* (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 32-62.

RAPOSO, Paulo. Teatro popular. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge de Freitas (org.). *Vozes do povo*: a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003. p. 323-335.

SANTOS, Maria Emília Brederode. A Barraca nos 50 anos do 25 de Abril. *Companhia de Teatro de* Almada, Almada, 2024. Disponível em: https://festival.ctalmada.pt/a-barraca-nos-50-anos-do-25-de-abril/. Acesso em: 18 jun. 2024.

SARTRE, Jean Paul. Homens-teatro, se quiserem. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 174, p. 16-19, 2005.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

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

SMALL. Christopher. *Musicking*: the meaning of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans*: Revista Transcultural de Música, n. 4, 1999. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social. Acesso em: 28 jun. 2023.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Teixeira e C., 1848.

ULHÔA, Martha. Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. *Debates*: *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música da Unirio*, n. 3, Rio de Janeiro, p. 81-96, 1999.

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

WILLETT, John. *O teatro de Brecht*: visto de oito aspectos. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ZECA Afonso - Grândola, Vila Morena. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal luiisfdias. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gaLWqy4e7ls.

Kátia Rodrigues Paranhos é professora titular da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua no corpo permanente de professores dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes Cênicas. Professora aposentada na UFU em 2020. Foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em História da UFU entre 2012 e 2014. Integrou a Câmara de Assessoramento de Ciências Humanas, Sociais e Educação (CHE) da Fapemig, de 2017 a 2020. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq desde 2009 e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM da Fapemig desde 2008. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Editora de ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, periódico do Instituto de História, vinculado ao Programa de Pós-graduação em História da UFU, participa de diversos conselhos editoriais e consultivos de outras publicações e/ou editoras. Desenvolve pesquisas e tem produção na área de Política e Cultura, com ênfase em História Social da Cultura. Entre seus temas de estudo mais frequentes se encontram cultura e política no Brasil pós-1964, história e teatro, grupos de teatro, dramaturgos, artistas, montagens e experimentações, teatro operário e popular, cena portuguesa: dramaturgia e encenação. katia.paranhos@ufu.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.