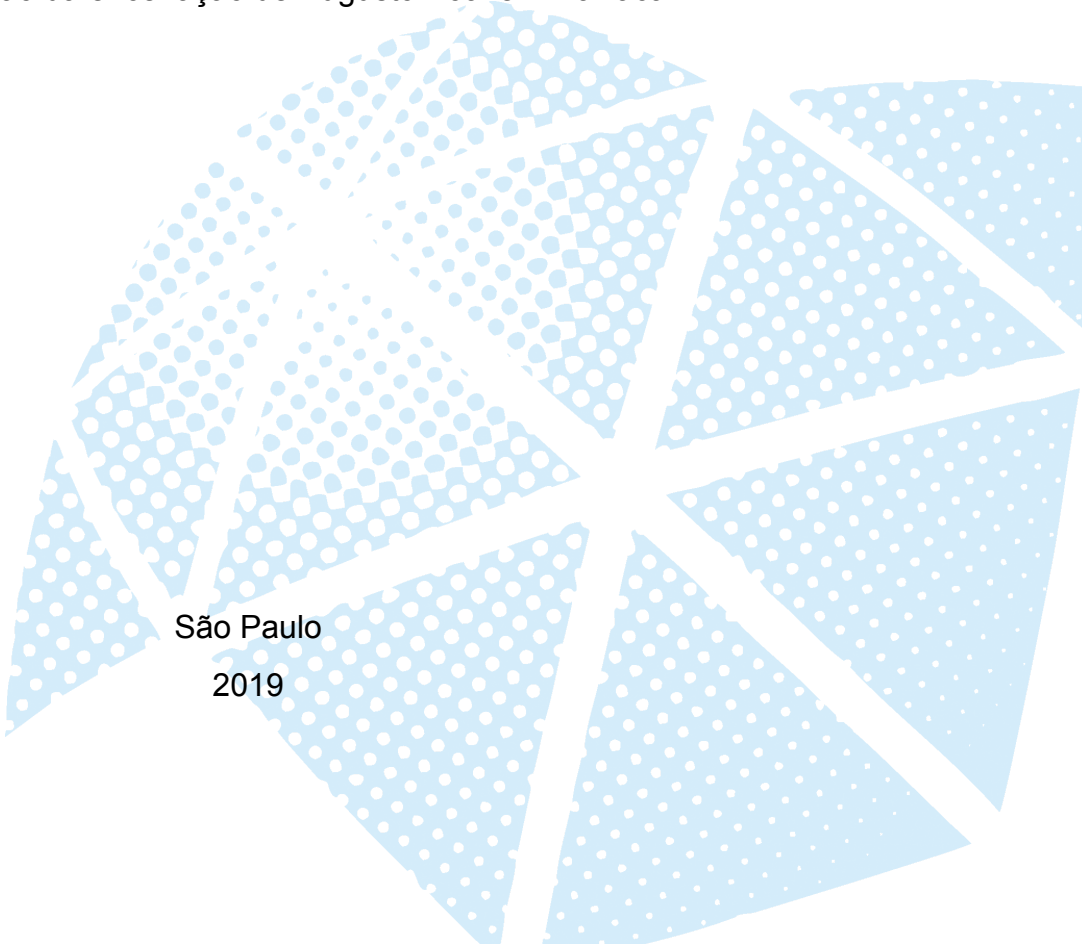


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

GABRIELLA PEREIRA RODRIGUES

AO QU'ISTO CHEGOU – FEIRA PORTUGUESA DE OPINIÃO (1977):
reconstituição da encenação de Augusto Boal e A Barraca

São Paulo
2019



GABRIELLA PEREIRA RODRIGUES

AO QU'ISTO CHEGOU – FEIRA PORTUGUESA DE OPINIÃO (1977):

reconstituição da encenação de Augusto Boal e A Barraca

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de
Licenciada em Arte-Teatro.

Orientador(a): Profa. Dra. Mariana França
Soutto Mayor

São Paulo

2019

R696q Rodrigues, Gabriella Pereira
Ao qu'isto chegou – Feira Portuguesa de Opinião (1977) :
reconstituição da encenação de Augusto Boal e A Barraca /
Gabriella Pereira Rodrigues. -- São Paulo, 2019
101 f. : il., fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Arte-Teatro)
- Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes,
São Paulo
Orientadora: Mariana França Soutto Mayor

1. feira portuguesa de opinião. 2. Augusto Boal. 3. A
Barraca. 4. revolução dos cravos. 5. feiras de opinião. I. Título.

GABRIELLA PEREIRA RODRIGUES

AO QU'ISTO CHEGOU – FEIRA PORTUGUESA DE OPINIÃO (1977):

reconstituição da encenação de Augusto Boal e A Barraca

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentada à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de
Licenciada em Arte-Teatro.

Data da defesa: 08/11/2019

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mariana França Soutto Mayor
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Após intensa passagem pelo Instituto de Artes da Unesp, este trabalho consolidou o encerramento de um ciclo feliz. Sem o apoio da família e dos amigos, essa jornada teria sido árdua. Agradeço, portanto, aos meus pais, à minha irmã, ao meu irmão e à sua família, por todo o suporte e incentivo. Agradeço a Beatriz Maia Souza, uma das responsáveis por me ajudar a encarar, de peito aberto, com coragem e leveza, essa etapa final. Às amigas e aos amigos, meu carinho especial, à Júlia Faustino e a Elis Regina Alonso. Agradeço também ao paciente Gabriel Sena e à sua família.

Aos fundadores e ex-membros d'A Barraca, minha profunda gratidão, em especial à brilhante Maria do Céu Guerra e ao atencioso Hélder Costa, a Manuel Marcelino, sempre generoso, a João Soromenho, pelo inesquecível passeio por Cascais, à querida Paula Guedes e ao hospitaleiro Carlos Alberto Moniz, que gentilmente concederam entrevistas fundamentais para a realização desta pesquisa.

Agradeço a Ana Sofia Patrão, do Museu Nacional do Teatro e da Dança, pelo auxílio acolhedor, sempre a facilitar o acesso à informação.

Agradeço a Augusto Boal, cuja obra tornou possível esta pesquisa, e a Cecília Boal, pelo diálogo e contribuições ao desenvolvimento deste trabalho. Aos professores Sérgio de Carvalho, pelas aulas sobre dramaturgia e pela sugestão do tema da pesquisa, e Paulo Bio Toledo, agradeço pela generosa disponibilidade em compartilhar ideias e referências.

Meu imenso agradecimento a Mariana França Soutto Mayor, admirada orientadora, que amparou e fortaleceu este trabalho.

Por fim, agradeço ao programa Santander Universidades, cuja bolsa de intercâmbio para o Instituto Politécnico de Setúbal (IPS), em 2018, tornou possível minha estadia em Setúbal, Portugal. Embora o intercâmbio não tivesse como finalidade direta esta pesquisa, aproveitei a oportunidade para desenvolvê-la como iniciativa pessoal, ampliando o escopo acadêmico daquela experiência.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso propõe a reconstituição da Feira Portuguesa de Opinião, realizada pela cooperativa teatral A Barraca, sob direção de Augusto Boal, em Lisboa, no ano de 1977. A pesquisa fundamenta-se em levantamento bibliográfico, incluindo fontes dramatúrgicas e documentais, tomando como materiais de análise a recepção crítica da época e os relatos obtidos nas entrevistas realizadas. A partir desse conjunto, busca-se compreender o acontecimento teatral em diálogo com o contexto da transformação sociopolítica em Portugal, com a Revolução dos Cravos deflagrada em 1974, bem como com o período de exílio político de Augusto Boal, decorrente da ditadura empresarial-militar instaurada no Brasil a partir de 1964. Ademais, o trabalho evidencia como a trajetória d'A Barraca, seus precedentes históricos e seus pressupostos artísticos e políticos foram determinantes para a parceria com o diretor brasileiro. O estudo pretende, assim, fomentar as discussões e pesquisas sobre as conexões e aproximações entre o teatro político brasileiro e português, de modo a reivindicar a preservação de suas memórias e contribuições nos campos da estética e da política.

Palavras-chave: feira portuguesa de opinião; augusto boal; a barraca; revolução dos cravos;

ABSTRACT

This final thesis proposes a reconstruction of the Portuguese Opinion Fair, staged by the theater cooperative A Barraca under the direction of Augusto Boal in Lisbon in 1977. The research is based on a bibliographic survey, including dramaturgical and documentary sources, using as analytical materials the critical reception of the time and the accounts obtained from interviews. From this set of materials, the study seeks to understand the theatrical event in dialogue with the context of sociopolitical transformation in Portugal, marked by the Carnation Revolution that erupted in 1974, as well as with the period of Augusto Boal's political exile, resulting from the corporate-military dictatorship established in Brazil beginning in 1964. Furthermore, the study highlights how the trajectory of A Barraca, its historical precedents, and its artistic and political premises were decisive for the partnership with the Brazilian director. The study thus aims to foster discussions and research on the connections and affinities between Brazilian and Portuguese political theater, in order to advocate for the preservation of their memories and contributions in the fields of aesthetics and politics.

Keywords: portuguese opinion fair; augusto boal; group a barraca; carnation revolution;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Capa do programa de Barraca Conta Tiradentes	24
Figura 2 — <i>Barraca conta Tiradentes</i>	25
Figura 3 — <i>Barraca conta Tiradentes</i> no espaço localizado no Largo do Rato	25
Figura 4 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"	34
Figura 5 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"	35
Figura 6 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"	36
Figura 7 — Capa do catálogo da exposição “Mitologias locais”	39
Figura 8 — Reconstituição da peça no espaço da SNBA	41
Figura 9 — <i>Ao qu’isto chegou</i> , na SNBA	48
Figura 10 — Quadro <i>A Antero</i> de Tomaz Vieira	50
Figura 11 — <i>Ao qu’isto chegou</i> , na SNBA	59
Figura 12 — <i>Ao qu’isto chegou</i> , na SNBA	60
Figura 13 — Zé Grilo e Sr. Silva	67
Figura 14 — <i>Religiosidade portuguesa</i> de Maria Rolão	74
Figura 15 — <i>A dimensão mitológica</i> do desporto de Man	74
Figura 16 — <i>Enxada mítica</i> de Sam	76
Figura 17 — <i>Leitura clandestina</i> de Manuel Filipe	76
Figura 18 — Cartaz de <i>Ao Qu’isto Chegou</i> - Feira Portuguesa de Opinião	81
Figura 19 — Capa do programa da peça "Ao Qu’isto Chegou"	81
Figura 20 — Fotografias na S.B.N.A.	82
Figura 21 — Encenação de <i>Ao Qu’isto Chegou!</i> na sede do grupo, no Largo do Rato.	83
Figura 22 — Ilustração por Soares Rocha	88
Figura 23 — Salão da SNBA	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. AS FEIRAS DE OPINIÃO	10
3. A BARRACA EM 1977... E ANTES TAMBÉM.	20
3.1 A origem d'a Barraca e de sua relação com Boal	21
3.2. Os precedentes d'a Barraca	26
4. RECONSTITUIÇÃO DA FEIRA PORTUGUESA DE OPINIÃO - AO QU'ISTO CHEGOU	37
4.1 Recepção crítica	84
4.2 E depois...	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97

1. INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo reconstituir, a partir de fontes documentais e testemunhais, a encenação de *Ao Qu'isto Chegou – Feira Portuguesa de Opinião*, dirigida por Augusto Boal junto ao grupo lisboeta A Barraca, em 1977, durante o período de exílio do diretor brasileiro em Portugal. A investigação parte da hipótese de que essa experiência, ao articular procedimentos estéticos baseados na fragmentação, na justaposição de quadros e na mobilização de diferentes linguagens, configura-se como um dispositivo cênico de intervenção que torna visíveis as tensões do processo revolucionário português no período posterior ao 25 de Abril. Ao mesmo tempo, a análise da montagem permite delinear relações entre o teatro português e o brasileiro na segunda metade do século XX, tomando a Feira como ponto de convergência entre práticas artísticas e debates políticos compartilhados.

A encenação insere-se em um contexto de intensa transformação social e política em Portugal. Após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, o país atravessou um período marcado por disputas em torno dos rumos do processo revolucionário, no qual diferentes projetos de reorganização social, econômica e institucional se confrontaram. Quando Boal chegou a Lisboa, em 1976, esse processo já apresentava sinais de inflexão, com o enfraquecimento das propostas mais radicalmente transformadoras e a recomposição de forças ligadas ao capital e a setores conservadores. É nesse cenário que a *Feira Portuguesa de Opinião* se constituiu como prática artística que intervém criticamente no presente, ao propor uma reflexão sobre a pergunta que a orientou: “o que pensa de Portugal hoje?”.

A escolha dessa montagem justifica-se, ainda, por sua relação direta com a *Feira Paulista de Opinião*, realizada no Brasil em 1968, também sob direção de Boal. Se, no contexto brasileiro, a Feira de Opinião se configurou como forma de resistência à ditadura militar, em Portugal ela se insere em um momento de abertura política, mas também de reconfiguração das estruturas de exploração. A aproximação entre essas duas experiências permite observar deslocamentos,

continuidades e especificidades na utilização de procedimentos estéticos semelhantes em contextos históricos distintos.

O primeiro capítulo apresenta uma breve contextualização das Feiras de Opinião dirigidas por Boal, com ênfase na experiência brasileira de 1968 e em seus desdobramentos. O segundo capítulo examina os antecedentes da formação d'A Barraca, destacando as experiências do teatro universitário ainda no período da ditadura salazarista e a adaptação de *Liberdade, Liberdade* em 1974, já no contexto de abertura política, de modo a situar as condições de produção teatral no primeiro ano da Revolução dos Cravos. O terceiro capítulo dedica-se à reconstituição da encenação de *Ao Qu'isto Chegou*, articulando a análise de seus procedimentos formais e estratégias de composição à discussão de sua recepção crítica à época da estreia. Por fim, as considerações finais retomam os principais aspectos da análise, destacando a relevância da experiência para a compreensão das relações entre teatro e política no período e para o entendimento das relações entre as cenas teatrais portuguesa e brasileira.

2. AS FEIRAS DE OPINIÃO

Augusto Boal dirigiu três Feiras de Opinião, a primeira no Brasil, a segunda em Nova Iorque e a última em Portugal. A edição inaugural, a *Feira Paulista de Opinião*, foi montada em 1968, a partir de uma pergunta disparadora: “O que pensa você do Brasil de hoje?” A proposta era provocar os participantes a responder, de forma rápida e urgente, à conjuntura brasileira e também a refletir sobre as cisões no interior da própria esquerda, desencadeadas a partir de 1964. Segundo Érika Rocha e Sérgio de Carvalho (2016, p. 10), “a palavra feira no título foi escolhida, então, como alusão a esse caráter de ‘inventário geral’ da arte politizada do momento”.

Diversos foram os artistas que buscaram responder a questão lançada pelo Teatro de Arena. Os músicos Edu Lobo, Caetano Veloso (*Enquanto seu Lobo não vem*), Ary Toledo (*ME.E.U.U. Brasil brasileiro*), Sérgio Ricardo (*Espiral*) e Gilberto Gil (*Miserere nobis*) criaram composições originais, enquanto os dramaturgos Lauro César Muniz (*O líder*), Bráulio Pedroso (*O sr. doutor*), Gianfrancesco Guarnieri (*Animália*), Jorge Andrade (*A receita*), Plínio Marcos (*Verde que te quero verde*) e Augusto Boal (*A lua muito pequena e a caminhada perigosa*) propuseram pequenos textos teatrais. A encenação reuniu esse conjunto em uma espécie de “mosaico” da representação brasileira, com direção cênica de Boal e a produção do Teatro de Arena.

O saguão do teatro também contou com trabalhos de diversos artistas visuais, entre eles Jô Soares e Cláudio Tozzi, com pinturas que denunciavam a ditadura militar, além de instalações e esculturas de Marcello Nitsche e Nelson Leirner. A ocupação da área de entrada tinha por objetivo que “o espetáculo vazasse para além da sala de apresentações” (Rocha e Carvalho, 2016, p. 11).

No palco, o cenógrafo e figurinista Marcos Weinstock utilizou cartazes com gravuras coladas no fundo e nas laterais da cena. A direção musical de Carlos Castilho procurou justapor as canções aos textos teatrais, de modo que as músicas precedessem cada peça, a fim de fortalecer o caráter de mosaico da encenação e lhe conferir amplitude pela variação de temas e estilos (idem).

Os atores que integraram a montagem compunham uma equipe de comediantes de primeira linha, entre eles Renato Consorte, Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Rolando Boldrin, Luís Carlos Arutin, Luiz Serra, Zanoni Ferrite, Edson Soler, Antônio Fagundes e Ana Mauri. Ao longo da temporada, houve saídas e o consequente convite a outros e outras intérpretes (cf. Rocha e Carvalho, 2016, p. 11).

A estreia de *Feira Paulista* em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, ocorreu com um ato de desobediência civil diante dos 84 cortes impostos ao texto pela censura que há pouco tempo tinha se tornado nacional, sendo expedida de Brasília pela Polícia Federal. A estreia no dia 7 de junho de 1968 mobilizou toda a comunidade artística de São Paulo e a temporada só foi possível com intervenção judicial, após dificuldades nos primeiros dias. A segunda temporada ocorreu no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em agosto do mesmo ano.

Feira Paulista de Opinião foi, assim, algo mais do que um espetáculo bem-acabado, inovador ou esteticamente harmônico, critérios que costumam balizar os juízos da crítica teatral. Ele foi uma tentativa de trabalho autocrítico que se imaginou como um modelo aberto a ser reinventado por outros, uma célula de mobilização dramaturgica (Boal realizou outras Feiras depois, no exílio): deve ser compreendido e avaliado por seu sentido processual, por seu inacabamento que pedia futuro, algo que foi interrompido pela dinâmica histórica (Rocha e Carvalho, 2016, p. 12).

Em linhas gerais, o contexto histórico no qual se inscreve a *Feira Paulista* é o de acentuado fechamento político. A montagem convergiu, portanto, o protesto contra a ofensiva conservadora comandada pelos militares golpistas e o exercício estético em busca de uma forma teatral capaz de aglutinar uma diversidade de artistas que desejavam comunicar sua posição crítica diante da situação brasileira. O resultado foi uma encenação com ênfase em seu processo de criação, aberta a reformulações a partir dos desafios políticos oriundos da realidade social.

Ao mesmo tempo, como aponta Paulo Bio Toledo (2018), a proposta da *Feira Paulista*, além de constituir um enfrentamento estético pela via do teatro, representava uma tentativa de reconectar a intelectualidade de esquerda ao caráter popular do campo do trabalho, retomando, assim, a ligação entre o fazer artístico politizado e o povo, interrompida pelo golpe de 1964.

A proposta buscava uma forma circunstancial e rápida de dramaturgia que comentasse e intervisse sobre o presente e que pudesse ser apresentada em vários locais mesmo sem muita estrutura, como em sindicatos,

comunidades populares ou mesmo na rua, em cima de caminhões-palco (Toledo, 2018, p.142).

Em síntese, tratava-se de um trabalho mais avançado e alinhado com a perspectiva revolucionária, que, além de carregar um aspecto insubmisso e popular, deveria apresentar um modelo de trabalho passível de multiplicação (Toledo, 2018, p. 144). Entretanto, esse projeto se deparou com inúmeras dificuldades impostas pela ditadura militar brasileira desde sua estreia. Além de ter o texto intensamente censurado, as apresentações foram interrompidas sob constante ameaça do Exército e do grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas (CCC)¹. No final de 1968, o Ato Institucional nº 5 aprofundou o regime de exceção, ampliando os mecanismos de repressão, perseguição política e violência de Estado.

Apesar dos impedimentos, o formato da *Feira* demonstrou uma potente capacidade de reflexão sobre a realidade. Seu idealizador havia encontrado um modelo experimental passível de recriação em diferentes contextos, a partir da pergunta mobilizadora: “o que pensa você de seu país de hoje?”. Posteriormente, em 1971, na cidade de Nova Iorque, Boal realizou-se a *Feira Latino-Americana*, composta pela peça *Torquemada* e pela esquete *Anjo da Guarda*, extraída de *Revoluções na América do Sul*, textos de sua autoria.

Em breve nota introdutória à edição que publicou os textos da *Feira Portuguesa*, Boal (1977, p. 13) descreve a montagem nova-iorquina, apresentada no interior da igreja *Saint Clement's Church*, no centro da cidade, na qual todas as dependências foram utilizadas. Quatro ou cinco cenas eram representadas simultaneamente em corredores e salas, ficando, assim, a cargo do espectador escolher a ordem de passagem por esses espaços. O diretor conta que o sacerdote responsável lhe permitiu usar o altar e, então, junto à imagem de Jesus torturado na cruz, estava a escultura de um torturado em um dos vários quartéis brasileiros (Boal, 1977a, p. 13).

¹ “[...] A censura praticamente inviabilizara a apresentação [da Feira] no dia de sua estreia. Centenas de artistas se reúnem no Teatro Ruth Escobar, sob liderança da atriz Cacilda Becker e ali o grupo decide realizar um ato de desobediência civil e apresentar a peça na íntegra. No dia seguinte o teatro estava cercado pelo Exército. [...] Após inúmeras ameaças e depois do ataque do CCC sofrido pelo elenco de *Roda viva* no mesmo teatro Ruth Escobar, Boal (2000) conta que “o elenco da *Feira* passou a acrescentar um aquecimento a mais, antes de entrar em cena [...] tiro ao alvo. [...] Em cena, atores trabalhavam com o dedo no gatilho” (Toledo, 2018, p. 138-139).

No subsolo uma cantora de Porto Rico cantava as lutas de libertação de sua pátria ocupada. Depois de hora e meia de espectáculo, a acção centralizava-se na nave principal e lá os actores procediam a um interrogatório de um espectador, sobre as responsabilidades dos Estados Unidos na proliferação de ditaduras sangrentas, que são a moderna peste de Nuestra América (Boal, 1977a, p. 13-14).

Patrícia Santos (2016, p. 251) afirma que a *Feira Latino-Americana* “procurava denunciar o estado de exceção brasileiro e latino-americano da época em um país onde havia chances de atrair bastante atenção dos meios de comunicação”, além de ser “um espaço para divulgação do teatro latino-americano tão pouco conhecido nos Estados Unidos”.

O espetáculo recebeu o prêmio Obie e foi, em certa medida, responsável pelo imenso sucesso da peça *Torquemada*, de Augusto Boal - fato curioso é que o Itamaraty tentou inúmeras vezes proibir a encenação da obra, ainda que em território estrangeiro (Santos, 2016, p. 251).

Ao que tudo indica, nessa ocasião, Augusto Boal não contou com uma equipe numerosa e diversificada de artistas, como ocorrera na *Feira Paulista*. Ainda assim, o carácter fragmentário da encenação se manteve. O mosaico que justapôs texto e música, entretanto, deu lugar ao arranjo da simultaneidade, no qual cenas de um mesmo texto eram apresentadas em diferentes ambientes ao mesmo tempo, sem definir *a priori* qualquer linearidade narrativa ou progressão da ação dramática para o espectador.

Seis anos depois do experimento nos Estados Unidos, em 1977, estreou *Ao Qu'isto Chegou – Feira Portuguesa de Opinião*. Antes de analisar essa encenação em detalhes, cabe retomar o início do processo, quando foi lançado o convite aos artistas que pudessem se interessar pela proposta, pois nesse convite é possível identificar pressupostos que orientariam a montagem e, ao mesmo tempo, recuperariam elementos da *Feira Paulista de Opinião*.

Desde novembro de 1976, Boal colaborava como crítico teatral da revista *Opção*. Foi por meio desse veículo que o diretor lançou o chamamento. Na edição de 6 de julho de 1977 do periódico, Boal escreveu um artigo intitulado “*Feira Portuguesa de Opinião: um saudável confronto de opiniões estéticas*”, no qual comunicava o início do processo junto ao grupo A Barraca. Na abertura do texto, o autor aponta o pequeno número de peças portuguesas encenadas em Portugal

naquele período. Do seu ponto de vista, paradoxalmente, o “novo e pujante teatro português”, pós-25 de Abril, não se caracterizava “pelo apoio aos dramaturgos nacionais”.

De fato, ao analisar apenas os jornais, constata-se que boa parte das obras em cartaz, em Lisboa, entre 1976 e 1977, era de dramaturgia estrangeira. Para Boal, a situação poderia ser explicada como um efeito do fascismo sobre a produção teatral lusitana, pois os autores portugueses, sabendo que seus textos não seriam encenados, conseguiam ao menos publicá-los, mesmo durante a ditadura salazarista. “Suspeito mesmo que, em Portugal, se inventou um novo género literário (ou teatral): o teatro para ser lido/ A negação do teatro, o anti-teatro, o teatro-não-teatro” (Boal, 1977b, s.p.).

Ou seja, apesar da Revolução dos Cravos, em 1974, e da consequente abertura política, a ausência do autor nacional no teatro português não havia sido superada, uma vez que “um círculo vicioso de escrever peças apenas para serem lidas e não encenadas se criou e se mantinha”, a ponto de os textos “padecerem de certos defeitos facilmente sanáveis, porém incómodos. Por padecerem desses defeitos, não são encenadas” (idem). Esse ciclo, que parecia repetir-se ao infinito, acabava por afastar os dramaturgos dos outros profissionais do teatro e mais além:

É verdade que existe essa distância entre os dramaturgos e os outros artistas do teatro; e é também verdade que existe grande distância entre todos os artistas de teatro e todos os outros artistas. Poucas vezes cineastas, músicos, plásticos, fotógrafos e teatros comungam num mesmo trabalho colectivo (Boal, 1977b, s.p.).

A constatação dessa desarticulação entre dramaturgos e demais artistas não aparece, portanto, como um comentário lateral, mas como fundamento da proposta que se delineava. O anseio de reunir criadores de diferentes linguagens não partia de um ideal abstrato, retomava uma experiência concreta já realizada na *Feira Paulista de Opinião* e orientava um modo de trabalho que poderia ser repetido no contexto português.

Nesse sentido, o convite lançado por Boal não apenas buscava enfrentar a distância diagnosticada entre os artistas, como também recuperava pressupostos anteriormente experimentados, entre eles, destacam-se a integração entre literatura,

cena, artes visuais e música, bem como a centralidade da autoria local. Em ambas as Feiras projeta-se, assim, a dramaturgia como prática coletiva e politicamente situada. No caso brasileiro, tratava-se de “retomar experimentos épico-dramáticos praticados antes do golpe de modo mais aberto e irregular, radicalizando a ideia de produção coletivizada e de uma sondagem dos temas e questões do momento” (S. Carvalho, 2016, p. 203). A *Feira Portuguesa* propunha, de modo análogo, aproximar diferentes profissionais das artes, até então separados por um contexto político adverso já superado. A pergunta disparadora incluía, em sua formulação, tanto o diagnóstico do presente quanto as aspirações para o futuro:

E o que é a “Feira”? De que se trata? Como fazê-la? Onde? Com quem?
Aqui temos algumas respostas: trata-se sobretudo de perguntar a todos os artistas portugueses o que pensam de Portugal de hoje. tema livre e amplo: Portugal hoje, amanhã, depois. Para onde vamos? Vamos? Onde estamos? Que fazer? Tema livre e amplo. Cada artista deve responder com uma obra de arte. Os dramaturgos com uma peça de 10 ou no máximo 15 minutos; os artistas plásticos com uma obra plástica, pintura ou escultura ou com o que inventarem; os poetas com um poema; os fotógrafos com fotografias; os cineastas com cinema (super oito); os compositores com uma música.
 Todo esse material deve ser entregue à “Barraca” que, com ele, construirá o seu próximo espectáculo. Cada artista dará a sua visão pessoal, intransferível, subjectiva mesmo. Porém a soma de tantas subjectividades nos fará chegar a uma espécie de super-objetividade. O espectáculo será, esperamos, a visão que têm os artistas portugueses deste nosso Portugal de hoje, do nosso futuro. **Porém essa visão não estará contida exclusiva e totalmente em nenhuma das obras apresentadas: estará totalmente apenas na totalidade, estará no conjunto, estará na confrontação, no contraste ou nas semelhanças** [grifos nossos] (Boal, 1977b, s.p.).

Ao final do artigo, A Barraca, enquanto grupo, e Boal, como diretor, comprometeram-se a não censurar os textos recebidos e a coordenar as contribuições selecionadas. O encenador informou ainda que diversos artistas já se encontravam em processo de criação e mencionou uma lista de nomes estreantes e consagrados, vinculados à música e ao teatro.

Seis meses após a publicação do convite, em 12 de dezembro de 1977, estreou, *Ao Qu’isto Chegou — Feira Portuguesa de Opinião*, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), em um salão que simultaneamente abrigava uma exposição de artes visuais e a cenografia da peça.

A encenação reuniu textos dramaturgicos, poemas e canções de Alexandre Babo, Ana Hatherly, António Tropa, António Vieira de Sousa, Artur Smedo, Bernardo Santareno, Carlos Coutinho, Casimiro de Brito, Eduardo Olímpio,

Francisco Nicholson, Francisco Viana, Hélder Costa, José António Salgueiro, José Fanha, José Gomes Ferreira, José Mário Branco, Luiz Francisco Rebello, Maria da Conceição Barroso, Conceição Matos, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Mário Castrim, Raul Calado. Com músicas de Sérgio Godinho, Vitorino, Carlos Alberto Moniz, Fernando Lopes Graça, Gil Nave, José Jorge Letria e Julio Pereira.

Em cena, encontravam-se os músicos Eugénia Melo e Castro, Jaime Queimado, Júlio Pereira e Shila, enquanto o elenco era composto por Maria do Céu Guerra, Mário Viegas, Luís Lello, Manuel Marcelino, Paula Guedes e João Soromenho. A direção plástica foi assinada por Vladimir Franklin.

Quanto aos critérios de seleção do material literário, exigia-se, além da resposta à questão proposta, que os textos apresentassem estrutura teatral. Quatro ou cinco contribuições teriam sido recusadas por assumirem características formais mais próximas do romance. Outro critério estabelecia que não se tratasse de peças de cunho partidário. Nesse contexto, um dos textos recusados foi o de José Saramago que, segundo Manuel Marcelino² (2018, entrevista), seria um “PC ortodoxo, puro, duro”, isto é, alinhado ao Partido Comunista Português (PCP). Marcelino recorda ter sido ele próprio quem comunicou ao escritor a decisão de não incluir a obra, ressaltando que o episódio não comprometeu a relação entre o autor e o grupo.

O presente trabalho realizará uma análise detalhada do material dramático de *Ao Qu'isto Chegou* publicado em Portugal ainda em 1977, incorporando registros fotográficos das apresentações e imagens do catálogo da exposição *Mitologias Locais*, cujas obras dividiram espaço com a peça na SNBA. Busca-se, desse modo, contribuir para a reconstituição do fenômeno cênico em sua materialidade e complexidade estética. Antes, contudo, faz-se necessário contextualizar aspectos gerais da produção, em especial a relação estabelecida entre Augusto Boal e A Barraca, bem como a conjuntura política e social do período, marcada por transformações profundas.

Na publicação da dramaturgia, Boal redige uma breve nota introdutória na qual explicita algumas particularidades da Feira Portuguesa:

² Entrevista concedida à autora. Lisboa, 18 jun. 2018.

Nesta terceira feira a complexidade é ainda maior. As peças não são apresentadas na íntegra, mas sim despojadas de tudo que não lhes é absolutamente essencial. [...] Alguns poemas foram musicados enquanto que outros são complementados pela presença de uma escultura ou quadro, o que talvez lhes modifique o sentido original [grifo nosso] (Boal, 1977a, p. 14).

A observação indica que a presença da música e das artes visuais reaparece como elemento estruturante da Feira de Opinião, contribuindo para a construção global da encenação, à semelhança do que ocorrera na experiência paulista. O autor prossegue:

Pensamos não ter traído ninguém, nenhum artista; mas usamos com alegria a liberdade que nos foi concedida de que também nós expressássemos a nossa opinião sobre esta situação a que chegamos, usando para isso palavras escritas por outros escritores, formas e cores e sons inventados por outros artistas.

Este nosso discurso é *enfático* - isto é o menos que se pode dizer. Na confusão aparentemente anárquica de uma feira, os vendedores de hortaliças gritam as excelências de suas mercadorias - nesta feira grita-se a justeza de certas ideias.

Este nosso discurso é *excessivo* - tudo é mostrado em tamanho maior que o natural. E é natural que assim seja convivemos com o absurdo, e já a ele nos acostumamos. [...]

Ao que isto chegou: para falarmos sensatamente deste país, hoje 1977, *temos que dizer absurdos*.

É um absurdo. É o nosso país. Pelo menos é o que diz, neste espectáculo, a maioria dos artistas que dele participa (Boal, 1977a, p. 14).

O “excesso” que tangencia o absurdo relaciona-se, portanto, a um dado concreto da realidade portuguesa daquele momento. Diferentemente da versão paulista, cuja realização esteve submetida à censura direta do regime militar brasileiro, a Feira Portuguesa se insere em um contexto de efervescência política, pluralidade de posições e profusão de ideias artísticas. Tal cenário, contudo, não implicava ausência de tensões. Os textos apresentados revelam disputas em torno dos rumos sociais e políticos do país no pós-25 de Abril. Após quarenta e oito anos de ditadura salazarista, a liberdade conquistada pela Revolução dos Cravos abria espaço para novas contradições e embates.

Em linhas gerais, o processo desencadeado pelos militares do Movimento das Forças Armadas (MFA), em 1974, inaugurou o chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC), iniciado com o I Governo Provisório e encerrado, ao final de 1975, com a vitória política da ala moderada e liberal. Tratou-se de um

período de intensa mobilização social. Como observa Varela (2012, p. 211), “no biénio 1974-1975 Portugal viveu o maior surto grevista do País no século XX”. As greves gerais reivindicavam não apenas melhores condições trabalhistas e salários, mas principalmente colocavam em questão a propriedade privada dos meios de produção. Manifestações civis discutiam alternativas ao modelo da social-democracia burguesa dos outros países europeus, ao passo que setores significativos da população viam no PREC a possibilidade de socialização da terra, da educação e da saúde. Debates sobre a legalização do aborto e o fim das guerras coloniais — travadas desde 1961 em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, então designadas como “territórios ultramarinos” — igualmente integravam a agenda pública.

Quando Boal chegou a Portugal, em 1976, o processo revolucionário já se encontrava em refluxo, gradualmente suplantado pelos interesses do capital estrangeiro, da elite liberal portuguesa e de setores à direita do Partido Socialista e do próprio MFA. A realidade política refletiu-se também nas condições materiais de produção da Feira:

Esta é a terceira feira de opinião que tenho a oportunidade de dirigir. Para mim, é a mais difícil das três, a mais arriscada. E ao mesmo tempo, a que mais oportunidades oferece, dentro dos recursos materiais mais reduzidos, mais pobres. Porque a isto chegamos: à pobreza material mais absoluta (Boal, 1977a, p. 13).

Este depoimento, entre outros,³ ilustra as dificuldades financeiras enfrentadas pelos grupos teatrais após os cortes de verbas promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC). Em matéria publicada em fevereiro de 1977 (*Opção*, n. 40), Boal relata os impasses decorrentes do novo plano de concessão de subsídios

³ Na edição do *Opção* (n. 54, 11 maio 1977), na seção “Cartas ao director”, o ator e encenador Fernando Santos Freamunde, no texto intitulado “SEC: que critério?”, criticava a ausência de subsídio à montagem *A Barraca conta Tiradentes*, apesar de sua relevância estética e política. O autor menciona o ofício nº 89-DGE-77, de 20 de abril, da Direção-Geral dos Espetáculos, então fixado no átrio da Barraca e, portanto, exposto ao público, que comunicava a decisão da Secretaria de Estado da Cultura (SEC) de não conceder apoio financeiro ao grupo naquele ano. O depoimento evidencia as dificuldades enfrentadas pelo *A Barraca* desde a primeira encenação dirigida por Boal, em um contexto de redução do fomento às políticas públicas. Além disso, nos números anteriores da *Opção*, registram-se ainda tensões entre Boal e a SEC, uma vez que o diretor não foi efetivado como professor de Teatro no Conservatório Nacional de Lisboa — cargo anteriormente prometido — e teria sido impedido de entrar na Torre da Vífen, edifício da SEC, em meados de março de 1977, por razões não explicitadas.

às companhias teatrais, amplamente contestado pela classe artística. Menciona ainda uma “festa-protesto”, realizada em janeiro daquele ano, que teria reunido mais de dez mil participantes. Embora não tenha sido possível acessar o referido plano, constata-se que o desfecho não foi favorável aos grupos teatrais.

Após a estreia da Feira, Boal escreveu, em crônica publicada em janeiro de 1978 (Opção, n. 86), que “quando caiu o I Governo Constitucional, caiu com ele uma política cultural”, o que tornou incertos os subsídios destinados à cultura. Ainda assim, observa que tal instabilidade não impediu a continuidade da produção teatral. Segundo Manuel Marcelino (2018, entrevista), A Barraca recebeu subsídio municipal para o primeiro espetáculo *A Barraca conta Tiradentes* e ainda obteve 100.000 escudos da Fundação Calouste Gulbenkian. A Feira não contou com financiamento público.

O percurso de Boal até esse momento é igualmente atravessado por deslocamentos políticos e geográficos. Seu exílio teve início na Argentina, em 1971, após prisão e tortura no Brasil. Ao chegar a Portugal, inicialmente convidado a lecionar no Conservatório de Lisboa, foi pouco depois chamado a assumir a direção de A Barraca. Em 1977, encenou *A Barraca conta Tiradentes* e após a realização da *Feira Portuguesa de Opinião*, dirigiu *A Barraca conta Zé do Telhado*, estreada em 1978 — ano em que partiria para novo exílio, desta vez em Paris.

Ao Qu'isto Chegou emerge, assim, da confluência entre um projeto estético já experimentado por Boal e as condições específicas do teatro português no pós-25 de Abril. Se, por um lado, atualizava a experiência das Feiras anteriores, por outro, inscrevia-se nas tensões de um processo revolucionário em refluxo, marcado por disputas quanto aos rumos políticos e culturais do país. Compreender, portanto, os elementos criativos dessa encenação implica examinar mais detidamente a trajetória de A Barraca, sua formação no contexto revolucionário e as razões que levaram o grupo a reconhecer em Boal um interlocutor ideal para seus anseios teatrais e políticos.

3. A BARRACA EM 1977... E ANTES TAMBÉM.

O elenco da *Feira Portuguesa de Opinião* era composto por três membros fundadores do grupo: Manuel Marcelino, Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, que escreveu duas peças para a montagem. Paula Guedes, Luís Lello e Mário Viegas entraram no grupo no ano anterior, por ocasião de *A Barraca conta Tiradentes*, enquanto João Soromenho estreava na companhia com a Feira.

Foi por meio das atividades pedagógicas desenvolvidas por Augusto Boal, em espaços de educação formal e não formal, que esses quatro artistas se aproximaram do diretor e, posteriormente, d'A Barraca. Paula Guedes, oriunda do Porto, e Mário Viegas, de Santarém, mudaram-se para Lisboa para estudar teatro, onde participaram do Laboratório de Interpretação no Curso de Actores e Dramaturgia, ministrado por Boal no Teatro da Comuna, em 1977⁴. Guedes recorda que Boal pediu que Céu Guerra a convidasse para fazer o *casting* de *Tiradentes*. Soromenho, por sua vez, frequentou os cursos ministrados por Boal na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa, também em 1977⁵.

Delineiam-se, assim, dois eixos fundamentais para a compreensão da *Feira Portuguesa de Opinião*: de um lado, a trajetória de A Barraca desde sua fundação, marcada por um progressivo alinhamento a práticas estéticas e políticas próximas às de Boal; de outro, a relevância da passagem de Boal pelo Conservatório, entre outras atividades pedagógicas, responsável por formar e articular parte significativa dos artistas envolvidos na Feira. Como observa Manuel Marcelino:

⁴ Em entrevista concedida em 2018, Paula Guedes mencionou que participou do curso na Comuna. Na ficha de Guedes e Viegas (no portal online <http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>) consta a informação que ambos fizeram um curso de mesmo nome e ano com Boal. A ficha não menciona o local, mas acreditamos que tenha sido o mesmo curso no Teatro da Comuna. Boal também ministrou cursos na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵ Luís Aguilár, que integrou a Direcção da Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa, relata em seu blog pessoal sobre os contributos de Augusto Boal à instituição: “[...] Com Augusto Boal procedemos à reformulação de todos os Planos de Estudo da Escola Superior de Teatro, não porque fossem maus, mas porque os novos ventos da revolução, impunham outros. E a renovação fez-se, a revolução seguiu o seu processo em curso e a Escola Superior de Teatro ia funcionando, quando, nessa altura, muitas outras escolas e universidades mais clássicas paralisavam. Criava-se então o Curso de Formação de Actores-Animadores com grande estrondo e rodeado de escândalo, mesmo em tempos de revolução. A inovação é isso aí, cria sempre oposição - sossegava-nos, serenamente, Augusto Boal.” (Aguilár, 2019).

Penso eu — e isto é minha opinião muito pessoal — que, em Portugal, nós éramos o único grupo destinado a trabalhar com o Boal, porque os grupos existentes tinham formas de organização e maneiras de estar no mundo de teatro que não era a raiz popular, que não era a intervenção. Essas coisas todas e portanto, logicamente foi um casamento muito interessante e muito bom. Acho que pra todos. Nós os atores aprendemos muito, muito, muito com o Boal, porque tínhamos muita fome de estar no mundo do teatro de uma maneira diferente. (2018, entrevista)

Esse testemunho evidencia que a colaboração entre Boal e A Barraca não se deu de forma contingente, mas como resultado de afinidades estéticas e políticas, bem como de condições concretas do campo teatral português naquele momento. Torna-se, assim, necessário examinar a formação do grupo e os seus antecedentes, a fim de compreender as bases que sustentaram esse encontro.

3.1 A origem d'A Barraca e de sua relação com Boal

A Barraca, companhia de teatro lisboeta, surge em 1975 como uma cooperativa teatral composta por sócios trabalhadores⁶, com estatuto próprio e declaração de princípios voltados à descentralização, autocaracterizando-se, inicialmente, como um grupo itinerante, cujo repertório incidia majoritariamente sobre temas da história e cultura de Portugal, sendo a música uma das componentes essenciais do seu trabalho.

Segundo Marcelino (2018, entrevista), tratava-se do primeiro ano da Revolução, e esses membros, artistas e intelectuais já em atividade antes do 25 de Abril, impulsionados pelo recente processo revolucionário, sentiram a necessidade de abordar temas como democracia e liberdade por meio da criação teatral, buscando contribuir para o debate junto aos demais agentes sociais envolvidos no processo revolucionário. Os integrantes de A Barraca estavam profundamente imersos nesse contexto e procuravam, como afirma o entrevistado, “espalhar teatro feito de raiz portuguesa”.

⁶ Os membros fundadores d'A Barraca são: Maria do Céu Guerra, Fernanda Alves, Maria José Belo Marques, Samuel, Mário Alberto, José Manuel Osório, Nuno Carinhas, Armando Caldas, Virgílio Martinho, Carlos Gameiro, Manuel Marcelino, Fernando Tordo, Alexandre Melo e Aníbal Rodrigues (A BARRACA - 25 ANOS, 2001).

A estreia d'A Barraca ocorreu em 4 de março de 1976, com *A Cidade Dourada ou Nem tudo o que luz é ouro*⁷, espetáculo inspirado no trabalho do grupo colombiano La Candelaria e descrito como um “espetáculo muito didático sobre a Reforma Agrária” (Marcelino, 2018, entrevista). A peça não teve a encenação assinada pel'A Barraca, tratava-se, segundo Hélder Costa⁸ (2018, entrevista), de uma fase em que era a “malta a juntar-se”⁹ para criar coletivamente.

Em 2 de setembro de 1976, o grupo apresentou *Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mareantes e outros Tratantes, sem esquecer suas Mulheres e Amantes*¹⁰, colagem e adaptação de cinco textos de Gil Vicente, elaborada e dirigida por Hélder Costa a convite do grupo.

Augusto Boal chegou a Lisboa em junho de 1976, após um período de cinco anos de exílio na Argentina. No início de 1971, havia sido preso e torturado durante três meses no Brasil. Após ser libertado, em decorrência de intensa pressão nacional e internacional, acompanhou o Teatro de Arena ao Festival de Nancy e, da Europa, seguiu para o exílio argentino. Boal retornaria ao Brasil apenas em 1985, com o fim da ditadura empresarial-militar.

A partir de novembro de 1976 e até 1978, Boal integrou a equipe da revista *Opção* como crítico de teatro e cronista¹¹. Em sua primeira publicação, no nº 30, expõe o objetivo de propor uma nova forma de crítica teatral que, segundo o autor, não se configurasse como um “juízo final”, mas como “crônicas sobre os espetáculos”, capazes de convidar ao diálogo leitores e profissionais de teatro. Nesse texto inaugural, Boal menciona o dilema de aceitar o convite, uma vez que desejava dedicar-se à escrita dramaturgica, e manifesta o interesse em ser convidado por grupos portugueses para dirigir encenações.

⁷ O elenco foi composto por: Alexandre Melo, Fernanda Alves, Maria José Belo Marques, Manuel Marcelino, José Manuel Osório, Nuno Carinhas, Samuel, Maria do Céu Guerra. Músicos: Samuel e José Manuel Osório.

⁸ Entrevista concedida à autora. Lisboa, 22 mai. 2018.

⁹ Malta - grupo de pessoas, galera.

¹⁰ O elenco foi composto por: Adelaide João, Manuel Marcelino, Aníbal Rodrigues, Fernanda Alves, José Manuel Osório, Maria João Galope, Maria do Céu Guerra, António Anjos, Alexandre Melo e Fernanda Lapa.

¹¹ Neste mesmo semanário, Boal escreveu crônicas nas seções *Nuestra América* e *Crónica alentejana*.

A consulta a essa revista constitui, portanto, uma fonte relevante para a compreensão de sua atuação em Portugal, na medida em que registra, de forma contínua, aspectos de sua prática crítica, artística e inserção no campo teatral local.

A primeira crítica publicada é sobre *Histórias de Fidalgotes*, espetáculo d'A Barraca. À época, Maria do Céu Guerra, Hélder Costa e Manuel Marcelino, que conheciam bem o percurso de Boal e seu trabalho no Teatro de Arena, perceberam que estavam no radar do diretor e propuseram uma reunião com o grupo para deliberar sobre o convite para que ele assumisse a direção do grupo.

O primeiro trabalho d'A Barraca com o teatrólogo foi *A Barraca conta Tiradentes*, a partir do texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com músicas de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sidney Miller, Theo de Barros e Carlos Alberto Moniz. O elenco era composto por Fernanda Lapa, Jorge Gonçalves, José Manuel Osório, Luís Lello, Manuel Marcelino, Maria do Céu Guerra, Mário Viegas e Paula Guedes, e contava ainda com os músicos Carlos Alberto Moniz, Maria do Amparo e Samuel. A peça foi proposta por Boal e passou por adaptações a partir da versão original. Estreou em 16 de abril de 1977 e permaneceu sete meses em cartaz ininterruptamente.

Essa peça utilizou o Sistema Coringa, criado por Boal em *Arena conta Zumbi* (1965), no qual, a princípio, todos os atores interpretam todas as personagens, enquanto um ator-coringa estabelece, em nível narrativo, as ligações e análises das cenas. O sistema tinha como fundamento fortalecer a conjugação entre o desenvolvimento da fábula e a “conferência”, isto é, “apresentar, dentro do próprio espetáculo, a peça e a sua análise” (Boal, 1967 apud Toledo, 2018, p. 122).

Tal procedimento passou por modificações em *Arena conta Tiradentes* (1967), quando um dos atores, aquele que interpretava Tiradentes, deixava de alternar papéis, permanecendo fixo em sua personagem. Essa opção introduz um maior rigor dramático, entendido aqui como uma forma de representação de indivíduos bem delineados e, portanto, com profundidade psicológica (Costa, 2010, p. 100). Sabe-se que, no espetáculo d'A Barraca, o ator Jorge Gonçalves interpretou Tiradentes, enquanto os demais atores e atrizes transitavam entre diferentes personagens.

A repercussão de *A Barraca conta Tiradentes*, tal como registrada nos jornais pela crítica teatral especializada, indica que o espetáculo alcançou expressivo êxito

de público e de recepção crítica. Para o público português, tratou-se da oportunidade de acompanhar diretamente o trabalho de Boal, até então conhecido sobretudo à distância. Para A Barraca, significou o contato efetivo com o Sistema Coringa, além de contribuir para a fixação do grupo em Lisboa, após um período de digressões pelo país, entre 1975 e 1976. Com isso, a montagem seguinte passaria a ser aguardada com expectativa, sobretudo pela continuidade de um diálogo já em curso entre referências do teatro político brasileiro e a prática teatral do grupo.

Figura 1 — Capa do programa de Barraca Conta Tiradentes



Fonte: A Barraca, 1977a.

Figura 2 — Barraca conta Tiradentes



Fonte: A Barraca, 1977b.

Legenda: Cena de *A Barraca conta Tiradentes* no antigo espaço do grupo, localizado no Largo do Rato. Da esquerda para direita estão Maria do Céu Guerra, João Soromenho, Mário Viegas e Manuel Marcelino.

Figura 3 — *Barraca conta Tiradentes* no espaço localizado no Largo do Rato.



Fonte: A Barraca, 1977c.

Legenda: Imagem ilustrativa de uma crítica teatral de origem e autoria não identificada.

3.2. Os precedentes d'a Barraca

Segundo Manuel Marcelino (2018, entrevista), ele, Maria do Céu Guerra e Hélder Costa eram os membros que mais conheciam o trabalho desenvolvido por Boal no Brasil. Costa (2018, entrevista) relembra que, durante seu exílio em Paris, iniciado em 1967, quando esteve vinculado ao Instituto de Teatro da *Sorbonne Université*, estudou diversos movimentos teatrais internacionais, incluindo os da América Latina e, portanto, “o trabalho do Boal em São Paulo com o Teatro de Arena”.

O primeiro encontro entre Costa e Boal ocorreu em 1971, no Festival de Teatro de Nancy (França), onde *Arena conta Bolívar* foi apresentado. Boal havia acabado de sair da prisão, e Costa (2018, entrevista) recorda ter encontrado um diretor muito magro e com o cabelo raspado, aspecto que chamou a atenção do então jovem Hélder, por tornar visível a dimensão da repressão da ditadura brasileira.

No período anterior à formação d'A Barraca, vale destacar a participação de Maria do Céu Guerra e Hélder Costa na montagem portuguesa de *Liberdade, Liberdade*, encenada por Luís de Lima em 1974, a partir de texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, para o Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, em 1965. Outro aspecto relevante é a importância do teatro universitário português, responsável por dinamizar e renovar a cena teatral antes do final da ditadura salazarista.

No que se refere a esse movimento estudantil, a trajetória de Luís de Lima oferece um ponto de partida significativo para tratar do assunto. Ator e diretor português, estudou e trabalhou na França, na década de 1950, onde foi aluno de Juvet, participou de experiências de mimodrama ao lado de Marcel Marceau e manteve contato com Villar¹². Essa formação trouxe contribuições importantes para

¹² Louis Juvet foi ator, diretor e professor de teatro; Marcel Marceau, célebre mímico; e Jean Vilar, ator e diretor. Destacaram-se no teatro francês, com contribuições significativas à formação de atores, desenvolvendo métodos e procedimentos que influenciaram gerações de artistas ao longo do século XX.

Portugal, na medida em que Lima incorporou tais referências à sua prática como formador de atores, como se verá adiante.

Além disso, Lima mantinha relações estreitas com o Brasil desde que recebeu o convite do crítico teatral Sábato Magaldi para ministrar um curso de interpretação na EAD-USP, em 1953¹³. A partir de então, passou a transitar entre Portugal, França e Brasil, retornando periodicamente a seu país natal até ser expulso definitivamente em 1967, em decorrência de um episódio que será abordado mais adiante.

Em uma dessas passagens por solo lusitano, Lima foi professor no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), da Universidade de Coimbra (UC), entre 1961 e 1962. O CITAC buscava propostas modernas — tanto do ponto de vista estético quanto temporal — para a prática teatral, em um momento em que diversos dramaturgos portugueses contemporâneos ao grupo tinham seus textos censurados pelo regime. Nesse contexto, a busca por encenadores que trouxessem obras estrangeiras recentes constituía uma estratégia para contornar a censura e, ao mesmo tempo, experimentar novas formas estéticas.

O CITAC identificou em Lima uma oportunidade de entrar em contato com as experiências modernas que o encenador havia adquirido no exterior. Foi nessa ocasião que Helder Costa teve seu primeiro contato com o encenador: estudante de Letras na UC e integrante do CITAC, compôs o elenco de *O Tartufo* de Molière, dirigido por Lima, a partir da “tradução brasileira em verso de Guilherme de Figueiredo, sobre a qual [Lima] operou pequenos ajustes vocabulares” (Barata, 1991, p. 191).

Pouco tempo após essa montagem, Costa deixou Coimbra, diante da ameaça de prisão por se recusar a servir na Guerra Colonial. Transferiu-se para Lisboa, onde iniciou o curso de Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (UL) e, em seguida, passou a integrar o Grupo Cénico da Associação de Estudantes dessa instituição. Posteriormente, convidou Luís de Lima para assumir a direção do grupo. Lima deixou o Brasil em 1967 para ocupar essa função. Durante esse processo, José Oliveira Barata (1991) registra:

¹³ No Brasil, Luís de Lima atuou em diversas peças e, ao final da carreira, também participou de telenovelas. Para mais informações, cf. Rodrigues (2018).

Luís de Lima traz um texto que elaborou, em 1965, em conjunto com Domingos Mascarenhas e cuja base dramática assentava em textos de Gil Vicente, Martins Pena, António José de Silva, Ariano Suassuna e Bertold Brecht.

A peça foi lida pelo censor Dr. Clemente Rogeiro que a classificou para “maiores de dezessete anos” em 23-3-1967. Apesar de não haver qualquer corte, é de registar o zelo em sublinhar, quer no requerimento assinado por Pedro César da Costa Borges, quer na folha de rosto do exemplar a ser censurado, o nome de Bertold Brecht¹⁴. No requerimento o *Cénico* esclarece cautelarmente que a “peça foi estreada e representada no Teatro da Exposição ‘Portugal de Hoje’ no Rio de Janeiro em 1965, ano das *Comemorações Vicentinas e dos festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro* e sob os auspícios dos Serviços Culturais da Embaixada de Portugal no Brasil”. Para que constasse... (Barata, 1991, p. 193)

Não demorou muito para que o Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito enfrentasse restrições maiores impostas pela censura. Em decorrência da escalada desse tensionamento, Costa (2018, entrevista) recorda que ele e Lima foram obrigados a deixar Portugal, ainda em 1967, partindo, assim, definitivamente para o exílio e retornando apenas em 1974, com a Revolução dos Cravos.

Maria do Céu Guerra, por sua vez, também começou sua formação teatral no teatro universitário. Enquanto estudante de Letras na Universidade de Lisboa, integrou, a partir de 1965, o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras, participando do I Festival de Teatro Universitário. Segundo Barata (1991, p. 246), esse evento contribuiu para mobilizar os meios acadêmicos após a vaga de expulsões e “transferências” decorrentes da crise de 1964, marcando o ressurgimento do grupo em torno de Claude-Henri Frèches, então leitor de francês na Faculdade e figura ligada às primeiras atividades do vizinho Grupo Cénico.

No festival, o grupo apresentou *Auto da Alma*, *O Pranto de Maria Parda* e *Auto dos Físicos*, destacando-se a atuação de Céu Guerra. A crítica de Urbano Tavares Rodrigues, ainda que aponte reservas à encenação de Frèches, sobretudo quanto ao excesso na “modernização de atmosfera”, levado “ao extremo do passo de ‘twist’”, ressalta o desempenho da atriz, evidenciando “muito talento, muito equilíbrio” e uma “graça contundente e ligeira” (Tavares apud Barata, 1991, p. 246).

De modo amplo, o teatro universitário configurou-se como um espaço de experimentação estética e de resistência político-cultural no contexto do regime

¹⁴ Os textos de Brecht foram proibidos em Portugal até 1974.

ditatorial. Conforme analisa Barata (1991, p. 20), esses grupos cultivavam formas de organização interna relativamente autônomas em relação à censura, permitindo a emergência de práticas coletivas e comunitárias que funcionavam como um ensaio de participação democrática. Havia, nesse âmbito, espaço para a experimentação e para a provocação (mesmo quando gratuita), assim como para a afirmação de compromissos estéticos rigorosos (Barata, 1991, p. 20).

Em contraste com o teatro comercial, frequentemente acomodado às imposições censoras e a um discurso conservador, muitos dos que passaram pelo teatro universitário compreendiam sua atuação como uma forma de militância cultural, vivida com o entusiasmo de uma juventude confrontada com uma realidade cívica marcada pelo autoritarismo e pelo espectro da guerra colonial. Não por acaso, diversos desses participantes abandonaram a universidade para se dedicar integralmente ao teatro, contribuindo para a renovação da cena portuguesa com propostas radicais e provocadoras (Barata, 1991, p. 21).

Céu Guerra e Costa são dois exemplos daqueles que migraram definitivamente para o teatro, profissionalizando-se sobretudo após o 25 de Abril¹⁵. Ambos se conheceram em 1974, por ocasião da montagem de *Liberdade, Liberdade*, dirigida por Luís de Lima, no Teatro Villaret.

Com a Revolução dos Cravos e a possibilidade de retorno dos que estavam exilados, o processo revolucionário tornou-se tema para o teatro, ao mesmo tempo que tanto o teatro quanto a música cooperaram como ferramentas de intervenção e mobilização política em favor da consolidação do processo revolucionário. Embora Lima já conhecesse amplamente as produções teatrais brasileiras, foi Raul Solnado, empresário do Teatro Villaret, em Lisboa, quem encabeçou a produção da peça de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Montada pelo Grupo Opinião, com direção de Rangel, e estreada em 21 de Abril de 1965, no Rio de Janeiro, *Liberdade, Liberdade* (1965) contou com produção

¹⁵ Céu Guerra, após sua passagem pelo teatro universitário, profissionalizou-se como atriz. Participou de oito montagens na Casa da Comédia (Lisboa), entre 1963 e 1965, e de inúmeras encenações no Teatro Experimental de Cascais, entre 1965 e 1970. Em razão desse percurso, já se destacava, em 1974, como uma das atrizes portuguesas de maior projeção. Hélder Costa, por sua vez, durante o exílio na França, participou de experiências de teatro operário relevantes do ponto de vista político, embora ainda pouco investigadas enquanto manifestações cênicas. Foi nesse período que passou a dedicar-se de forma mais sistemática à escrita dramática e à direção teatral.

conjunta do Teatro de Arena, de Augusto Boal. Solnado assistiu ao espetáculo naquele mesmo ano e, em 1974, decidiu levá-lo a Lisboa, convidando Lima para coordenar a encenação. Este, por sua vez, chamou Hélder Costa para reescrever o texto em colaboração com Luiz Francisco Rebello, que posteriormente afirmou: “O principal problema consistiu na adaptação do texto. No Brasil, a peça foi apresentada num teatro de arena, propício à comunicação público-actores. Por outro lado, a realidade sócio-política brasileira apresentava, em 1965, características diferentes das do actual momento em que vivemos” (Rebello apud Carvalho, 2004, p. 101).

A questão dramaturgica foi resolvida com a criação de uma nova peça, que tomou o texto de Millôr e Rangel como modelo, ao qual se agregaram citações, poemas, canções e fragmentos de obras de diferentes períodos históricos. No folder do espetáculo, Rebello (1974) caracteriza essa composição como uma tentativa de construir uma narrativa de participação na “grande festa da Liberdade”, ao mesmo tempo em que alerta para os perigos que a ameaçam e podem conduzir à sua destruição. Em suas palavras: “No grande e necessário processo em curso de consciencialização do povo português, de aprendizagem da Democracia, é este o nosso contributo de homens de teatro, a nossa proposta de diálogo com o povo do nosso País, agora finalmente dono do seu destino. Esperemos que para sempre” (Rebello, 1974, s/p).

Céu Guerra, João Perry e Luís de Lima assumiram a atuação. As músicas e a direção musical ficaram a cargo de José Mário Branco e Fausto Bordalo Dias. O músico Júlio Pereira, que posteriormente participaria da *Feira Portuguesa de Opinião*, também integrou a banda em cena, ao lado do elenco. Por reunir artistas de grande projeção na cena cultural portuguesa, especialmente nos primeiros meses do processo revolucionário, e por propor uma reflexão cênico-musical sobre o recente 25 de Abril, *Liberdade, Liberdade* (1974) foi amplamente aguardada como a “peça da Revolução”. O espetáculo estreou em 28 de agosto de 1974, após três meses de ensaios. Ana de Carvalho (2004) nos ajuda a visualizar a cena:

A encenação era simples, despojada, como a filosofia do próprio espectáculo. O cenário, de Mário Alberto, era composto, basicamente, de três estrados: ao centro e ao fundo, um estrado com cerca de 2 metros de altura, onde estavam os músicos: e dois praticáveis laterais, usados pelos

actores no decorrer das cenas. O panejamento, preto, inicialmente teve umas cortinas com pinturas decorativas, alusivas ao tema que, posteriormente, por sugestão de Hélder Costa, foram retiradas, mantendo-se a linha de sobriedade. A Luz, para além da sua função iluminadora e de focalização na acção, funcionava igualmente como separação de cenas, criação de ambivalências ou de tensão. Função semelhante tinha a Música gravada e ao vivo, como é perceptível nas didascálias do texto. A música introduzia e ou/ encerrava a acção. [...] Quanto aos Figurinos, à semelhança do espectáculo brasileiro, eram roupas da época, simples, despretensiosas (Carvalho, p. 104, 2004).

A peça permaneceu em cartaz até novembro do mesmo ano, no Teatro Villaret. Um mês após a estreia, Lima retornou ao Brasil, sendo substituído em cena por Sérgio Godinho. Solnado, que se encontrava no Brasil para uma filmagem, regressou às pressas a Portugal em virtude de críticas jornalísticas que acusavam o espectáculo de apresentar “um certo tom partidarista e de comício” (Fraga apud Carvalho, 2004, p. 102).

Segundo A. Carvalho (2004, p. 103), tratava-se, tal como o original brasileiro, de um espectáculo em defesa da liberdade e de solidariedade com as lutas dos povos oprimidos, incluindo os movimentos de libertação das então colónias. No entanto, a versão portuguesa, em resposta ao entusiasmo e às demandas do momento, acentuou seu posicionamento político ao tomar partido da “luta operária” e da “denúncia da exploração capitalista”, chegando a “apontar o caminho” pela Revolução Bolchevique. Nesse processo, omitiu aspectos como a ausência de liberdade na sociedade soviética, exemplificada pela exclusão do texto sobre o julgamento do poeta Joseph Brodsky. Assim, a centralidade da luta pela liberdade, tema original do espectáculo, cedeu espaço, em certa medida, à ênfase na luta de classes.

A partir dessas considerações, percebe-se o acirramento das disputas políticas nos meses subsequentes ao 25 de Abril. A liberdade conquistada colocava em questão seus próprios destinatários e sentidos: destinava-se aos trabalhadores, aos setores populares ou aos interesses emergentes das empresas estrangeiras? Que forma assumiria uma experiência socialista em Portugal? Tais indagações desdobraram-se em diferentes respostas e tensões ao longo do Processo Revolucionário em Curso, manifestando-se em disputas partidárias, mobilizações populares, greves-gerais e episódios decisivos, como o 25 de novembro de 1975. Esses elementos, por sua vez, encontram ressonância na dramaturgia da *Feira*

Portuguesa de Opinião, especialmente no que se refere aos rumos do processo revolucionário.

Ainda no contexto do retorno de Solnado ao Teatro Villaret, o empresário relata o conflito com Hélder Costa em torno da retirada de um cartaz que exibia “um enorme punho fechado”. Na entrada do teatro, declarou que, apesar de sua filiação ao Partido Socialista, *Liberdade, Liberdade* ultrapassava o âmbito dos comícios, justificando, assim, a retirada do símbolo.

Solnado, nesse mesmo dia, assistiu então ao espectáculo que reflectia mais o “tom da época” do que as ideias defendidas no projecto original. O *Liberdade, Liberdade* agitou internamente o Teatro Villaret. Houve quem sentisse que a decoração azul e vermelha do Teatro se tornara “menos azul” (Carvalho, 2004, p. 103).

Posteriormente, Solnado afirmou que o espectáculo lhe causou “considerável prejuízo” financeiro, tornando-se sua última peça como empresário do Villaret. Já para Costa e José Mário Branco, a recepção foi positiva, sendo considerada um êxito. A. Carvalho (2004), por sua vez, destaca que a montagem se consolidou como uma referência estética e um caso paradigmático do teatro de intervenção em Portugal.

Carlos Porto (1974), importante crítico de teatro, definiu a propósito da encenação como o de “denunciar e combater as forças reaccionárias e exploradoras”. O autor destaca, ainda, o enriquecimento da adaptação dramaturgica, sobretudo pela incorporação de referências centrais da realidade portuguesa, bem como a relevância e a qualidade das músicas, consideradas fundamentais para o êxito do espectáculo. Em contraponto a outras leituras, Porto apresenta uma interpretação de valorização da dimensão política da montagem, ao afirmar que identifica nela uma síntese do combate das classes populares pela liberdade.

Para o crítico, trata-se também de um teatro capaz de alcançar novos públicos, afastando-se do carácter elitizado que marcava, até então, o repertório e a recepção habituais do Teatro Villaret, em funcionamento desde 1965.

Por isso, nos parece certo o caminho de - Liberdade, Liberdade - espectáculo que recolheu a experiência da nossa revista, aglutinando outras experiências teatrais, e a partir daí se construiu como um todo capaz de atingir ao mesmo tempo com **eficácia** e com **alegria** os públicos populares mesmo aqueles menos habituados ou interessados no contacto com o teatro. (grifo nosso) (Porto, 1974, s.p.)

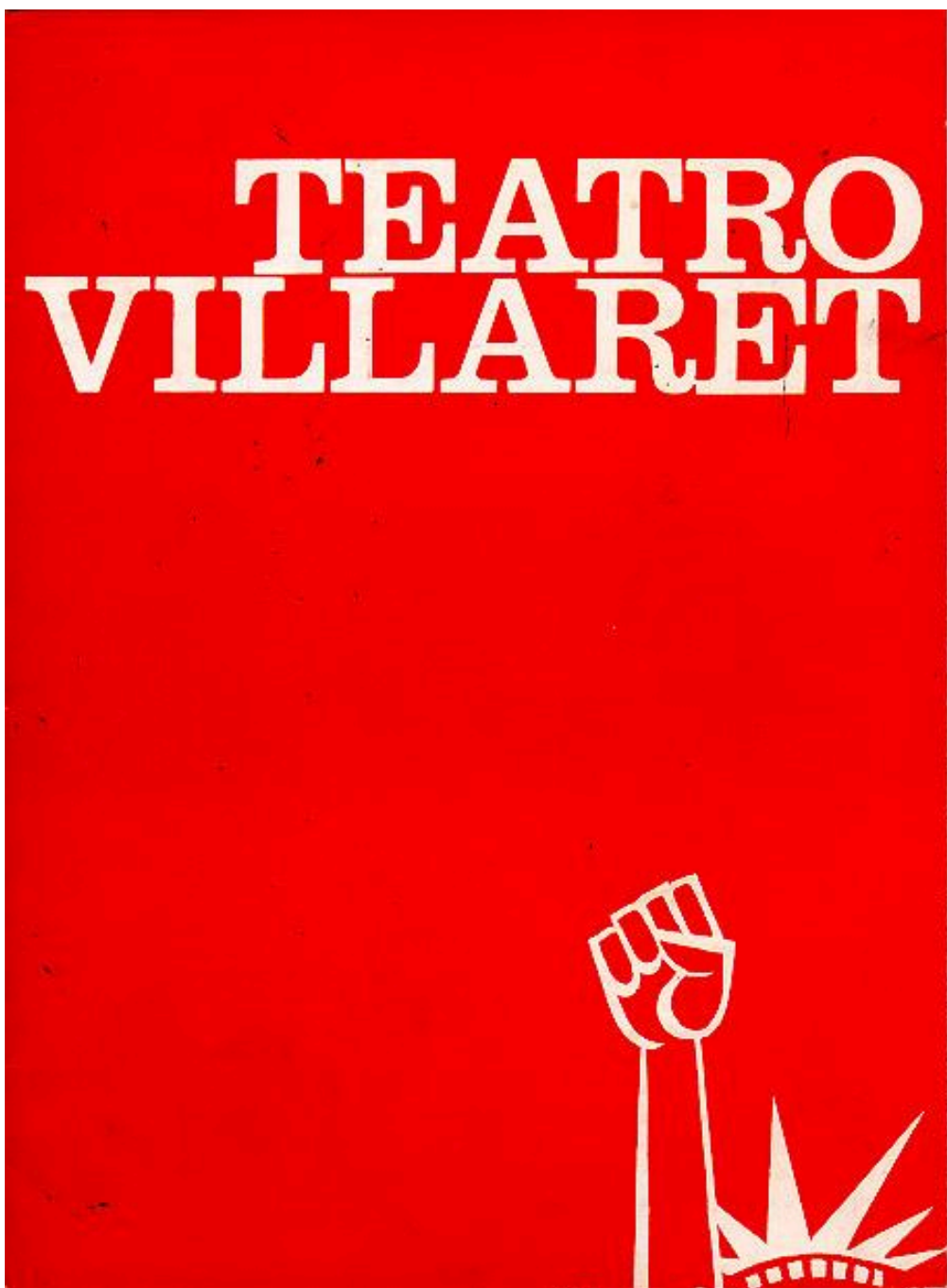
E conclui tratar-se de “uma das mais fortes experiências de teatro político e popular feitas em Portugal”. Pelos relatos da época, publicados por outros críticos teatrais, a peça, de fato, teve boa recepção do público; entretanto, os ingressos do Teatro Villaret eram caros, e sua divulgação, limitada (Mesquita apud Carvalho, 2004, p. 105).

Pode-se observar que *Liberdade, Liberdade* apresenta procedimentos formais que a aproximam da *Feira Portuguesa de Opinião*, como a estrutura de colagem de fragmentos textuais, a articulação com a música e, ainda, sua relação com o teatro político brasileiro. Esses elementos não apenas estabelecem um campo de afinidade estética, como também indicam a circulação de modelos e práticas entre Brasil e Portugal no contexto pós-25 de Abril.

Nesse sentido, ao menos Hélder Costa e Maria do Céu Guerra já possuíam familiaridade com um tipo de experimento cênico que vinculava teatro musicado e intervenção política. A proposta de realização de uma Feira de Opinião junto a Augusto Boal insere-se, portanto, nesse horizonte de referências Manuel Marcelino (2018, entrevista), assinala que os membros d'A Barraca propuseram a Boal que fizessem uma Feira de Opinião, afinal havia no grupo uma “fome de estar no mundo do teatro de uma maneira diferente”.

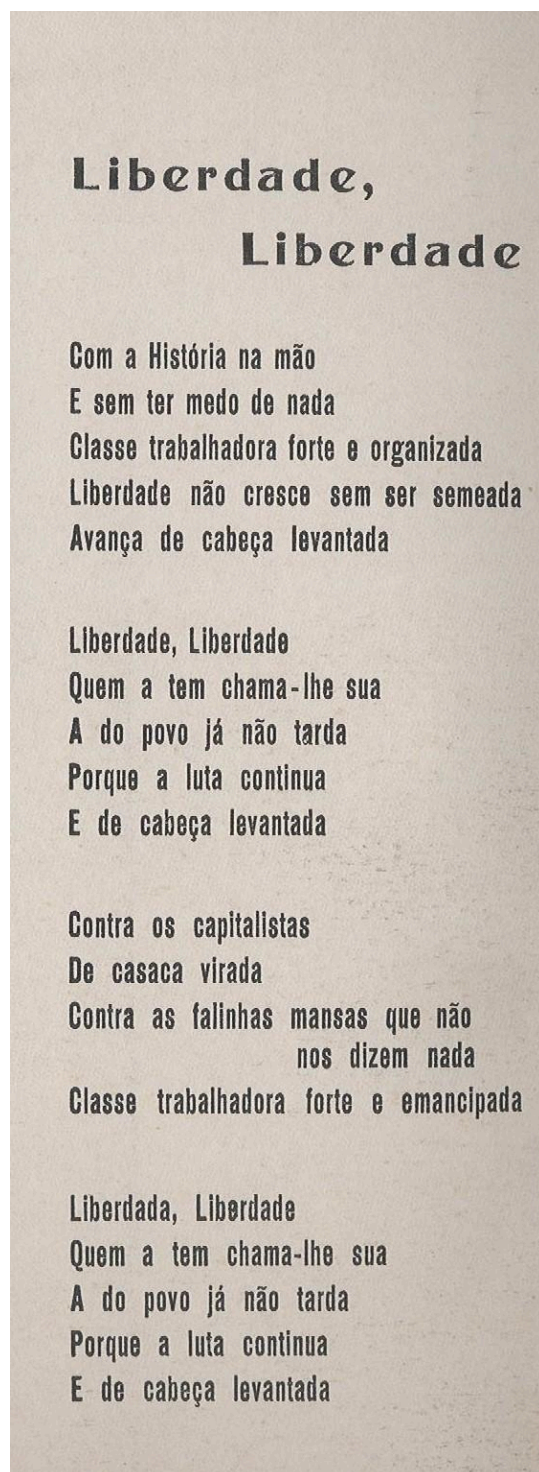
A *Feira Portuguesa de Opinião*, contudo, radicaliza tais procedimentos ao reunir uma quantidade maior de contribuições dramatúrgicas e musicais inéditas, para uma única encenação. Além disso, a presença de Boal reconfigura as relações entre trabalhadores do teatro e de outras áreas artísticas, como as artes plásticas, em Portugal, naquele momento. Essa integração inédita, que conjugou teatro, música e artes visuais em um mesmo espaço cênico, será aprofundada no capítulo seguinte, a partir da reconstituição da encenação.

Figura 4 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"



Fonte: Programa, 1974a.

Figura 5 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"



Fonte: Programa, 1974b.

Legenda: Poema presente no programa da encenação.

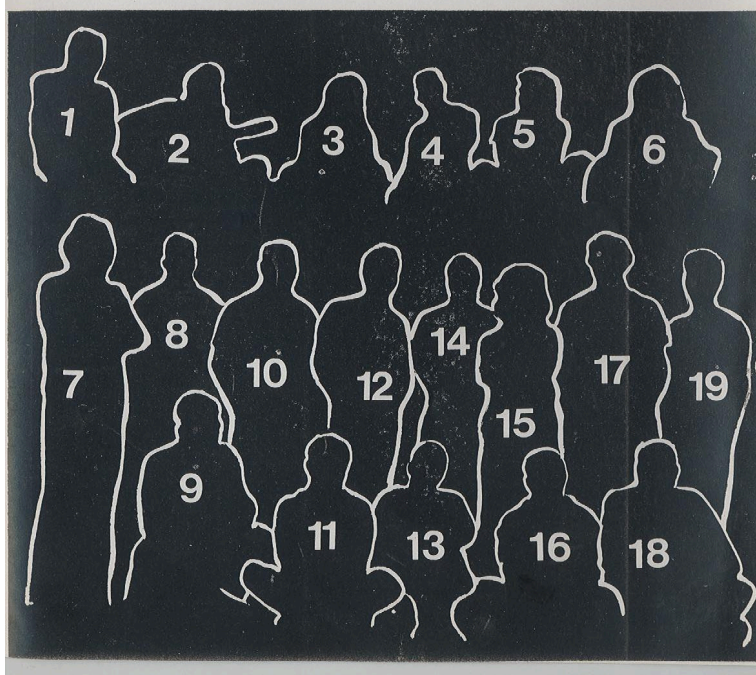
Figura 6 — Programa do espectáculo "Liberdade, Liberdade"



1 Carlos Cavalheiro - cantor — 2 Júlio Pereira - órgão, piano e viola — 3 Carlos Patrício - viola-baixo — 4 Maria João Relógio - flauta e canto — 5 José Mário Branco - música e direcção musical — 6 Pintinhas - percussão — 7 Mário Alberto - cenografia e figurinos — 8 Helder Costa - autor e assistente de encenação — 9 António Matos - maquinista chefe — 10 Carlos Costa - contra regra — 11 Carlos Gualdino - ponto — 12 João Perry - actor — 13 Isabel Branco - máscaras «Campesino» — 14 Luís Francisco Rebello - autor — 15 Céu Guerra - actriz — 16 Rafael Pereira - electricista chefe — 17 Luís de Lima - autor, encenador e actor — 18 José Costa - operador de luz — 19 Amélia Varejão - mestra do guarda-roupa.

Música e direcção musical — José Mário Branco e Fausto
Cenografia — Mário Alberto, José Manuel e Rebocho
Sonoplastia — Jorge Corte Real
Operador de som — António Marques
Publicidade — Helder Fernandes, Carlos Graça e Helder Costa
Fotos — Carlos Gil
Administração e relações públicas — Galvão Sequeira

UM ESPECTÁCULO DE RAUL SOLNADO



Fonte: Programa, 1974c.

Legenda: Foto da equipe e ficha técnica.

4. RECONSTITUIÇÃO DA FEIRA PORTUGUESA DE OPINIÃO - AO QU'ISTO CHEGOU

Em 12 de dezembro de 1977, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), juntamente com a exposição *Mitologias Locais*, estreou o espetáculo *Ao Qu'isto Chegou*, dirigido por Augusto Boal na então Cooperativa de Teatro A Barraca. Segundo relato de Maria do Céu Guerra, a estreia ocorreu antes do tempo previsto, por razões econômicas, uma vez que a SNBA só garantia a sala até o final do mês, o que limitou o período de ensaios.

O espaço da SNBA, como recorda Manuel Marcelino (2018, entrevista), foi requisitado pelo próprio grupo, que buscava a colaboração de artistas plásticos para a *Feira Portuguesa de Opinião*, visto que o modelo da *Feira Paulista de Opinião* foi adotado como referência e, portanto, pressupunha a participação de diferentes linguagens artísticas, tal como ocorrera em 1968, em São Paulo.

A SNBA aceitou receber A Barraca para uma temporada com duração de dois meses. Naquela ocasião, a exposição *Mitologias Locais* ocupava o salão da galeria. Segundo Isabel Nogueira (2015, p. 98), essa exposição destacava-se pela “busca de uma identidade estética, poética, social ou de género”. A proposta consistia em:

(...) permitir destacar a produção portuguesa mais empenhadas no estudo e reflexão da nossa realidade, neste caso com preferência para questões que, a todos os níveis, enunciem e denunciem certas mitificações do espaço em que vivemos: na religião, na actualidade sócio-política, no desporto, na instauração dos consumos. (Catálogo da exposição, 1977, s.p.)

Segundo a crítica de Rui Mário Gonçalves (*apud* Nogueira, 2015, p. 100), a exposição acabou por desenvolver dois sentidos sobre mitologia: os mitos profundos, ligados ao surrealismo, e os mitos efêmeros, reportados à *pop art*. Estas representações partiam da “necessidade de desmontar as ‘longas escleroses’, os mitos que impedem os portugueses de sair de certos guetos”, por meio de linhas plurais de intervenções artísticas. Rocha de Sousa (*apud* Nogueira, 2015, p. 10) avalia que artistas como Artur Varela “desnudavam o kitsch do falso moderno” e riam

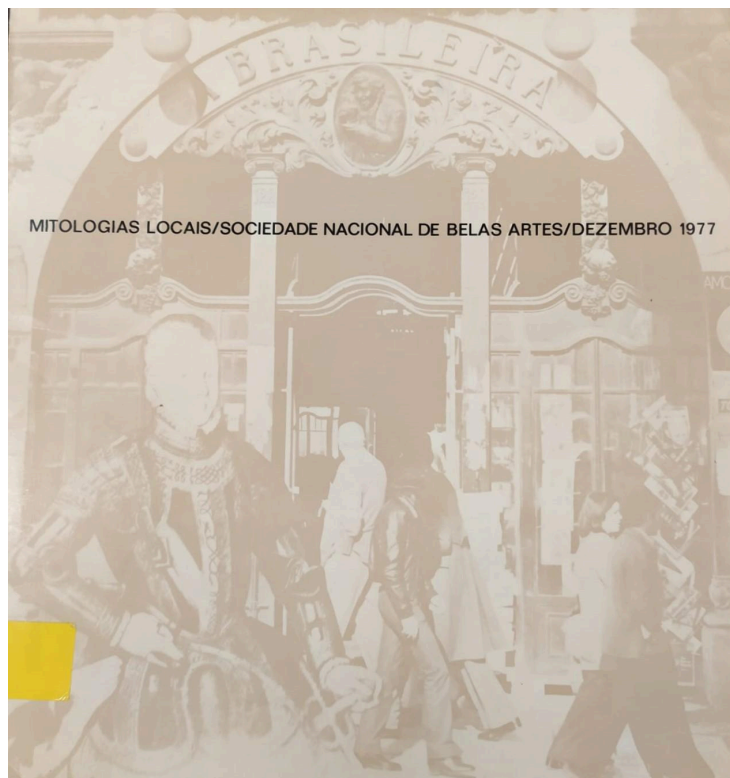
se do próprio moderno; e outros como Victor Belém “construíam ambientes de denúncia, com misturas de surrealismo, expressionismo e pop art”.

Para a montagem da Feira, a presença accidental de *Mitologias Locais*¹⁶ revelou-se um encontro particularmente fecundo. Ainda que as obras não tenham sido concebidas especificamente para a encenação — isto é, não respondiam diretamente à questão “O que pensa você de Portugal hoje?” —, elas mobilizavam problemáticas convergentes com as da dramaturgia apresentada. O desnudamento do “falso moderno”, por exemplo, pode ser lido como crítica aos processos de modernização associados à entrada de capital estrangeiro no país após 1974, frequentemente apresentados como sinónimo de progresso social. Do mesmo modo, a problematização de mitos culturais e sociais, como a religião ou o futebol, encontrava ressonância direta em temas abordados pelos textos da *Feira Portuguesa de Opinião*.

Desse modo, a exposição já se orientava para suscitar reflexões críticas no público, criando um campo de recepção afinado com o da encenação. Ainda assim, a natureza desse encontro distingue-se daquela verificada na *Feira Paulista de Opinião*, cujas obras foram produzidas especificamente em resposta à pergunta “O que pensa você do Brasil hoje?”. Em Portugal, ao contrário, a articulação entre artes visuais e teatro não decorre de uma encomenda comum, mas de uma convergência circunstancial fomentada por um modo mais aberto e agregador de construção do acontecimento cênico.

¹⁶ Participaram desta exposição os seguintes artistas: Alberto José, Albuquerque Mendes, Aldina Costa, António Barros, António Bouça, António Viana, Armando Azevedo, Artur do Cruzeiro Seixas, Assunção Venâncio, Carlos Barroco, Carlos Calvet, Carlos Carreiro, Carlos Duarte, Carlos Mascarenhas, Carlos Santos, Cristina Paula, Dario Alves, Delphim Miranda, Domingos Pinho, Eduardo Nery, Emerenciano, Emília Nadal, Estreia, Eurico Gonçalves, Gil Teixeira Lopes, Guilherme Parente, Ivone Balette, Jacli, João Bento Almeida, João Hogan, Lourdes Leite, Lurdes Robalo, Luís Camacho, Luís Dourdil, Man, Manuel Filipe, Manuela d’Athayde, Manuela Correia de Sousa, Maria Gabriel, Maria Rolão, Mário Botas, Matilde Marçal, Monteiro Gil, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Pedro Rocha, Pedro Saraiva, Pedro Sobreiro, Pitum Keil do Amaral, Querubim Lapa, Rocha de Sousa, Rosa Fazenda, Sam, Sérgio Pombo, Tomaz Vieira, Túlia Saldanha, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e o “Grupo de Intervenção do CAPC”. Cf. *MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição. Fundação Calouste Gulbenkian].

Figura 7 — Capa do catálogo da exposição “Mitologias locais”



Fonte: Sociedade, 1977.

Esta exposição insere-se no conjunto de mostras coletivas relevantes realizadas em Lisboa no ano de 1977¹⁷, e seus quadros e esculturas foram incorporados às cenas da *Feira Portuguesa de Opinião*. No espaço expositivo, foi improvisada uma estrutura para a atuação em articulação com as obras visuais. Entretanto, a ampla sala, não equipada nem concebida para a apresentação teatral, impôs desafios, como a ausência de desnível entre palco e plateia. Tal limitação foi parcialmente contornada com a disposição de dois estrados de madeira (ou praticáveis), que funcionavam como um palco. Desse modo, a amplitude do espaço, somada à inexistência de separação física entre cena e público, favoreceu uma grande proximidade entre atores e espectadores, intensificada pelos deslocamentos constantes durante a encenação. Como relembra Manuel Marcelino (2018, entrevista):

¹⁷ *Alternativa Zero* foi o grande destaque entre as exposições coletivas que aconteceram em março de 1977. De cunho renovador e experimental, vários artistas portugueses se reúnem após o 25 de Abril. Mais informações em: <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>. Acesso em: 05/06/2019.

Fizemos as cenas a base de: “neste local, neste enquadramento de quadros é ótimo.” Juntei essa peça escultórica com essa cena e o público andava mais ou menos atrás de nós, quando podia, porque aquilo normalmente estava cheio e nós é que andávamos com muita dificuldade entre o público para ir de um lado para o outro (Marcelino, 2018, entrevista).

Além dos praticáveis, havia alguns elementos cenográficos pontuais: uma cruz composta por tachos, vassouras e trapos, uma caveira, um telefone e uma banheira. Tais objetos, embora escassos, contribuíam para a composição simbólica das cenas, em diálogo com o ambiente expositivo.

Com o objetivo de visualizar a encenação e, na medida do possível, reconstituir a *Feira Portuguesa de Opinião* na SNBA, serão analisadas críticas publicadas em jornais lisboetas, assinadas por Maria Helena Seródio, Fernando Midões, Carlos Porto, José Valentim Lemos, Jorge Listopad, Maria Helena de Mesquita e Duda Guennes. Também se mobilizam entrevistas realizadas em 2018 com Hélder Costa, Manuel Marcelino, João Soromenho, Carlos Alberto Moniz e Paula Guedes. Esses pontos de vista, por vezes convergentes, por vezes divergentes, abordam aspectos da encenação, da dramaturgia, da atuação e dos elementos técnicos. Consideram-se, evidentemente, os limites próprios da memória, mas entende-se que tais testemunhos, articulados às fontes críticas, permitem responder, sob diferentes perspectivas, à pergunta “ao qu’isto chegou?”, estruturando a análise aqui proposta.

Outro material fundamental é o texto final de *Ao Qu’isto Chegou – Feira Portuguesa de Opinião*, publicado em 1977 pela Editora Estampa, que reúne a dramaturgia do espetáculo a partir dos diversos fragmentos enviados ao grupo. Os textos completos encontram-se ao final da publicação, acompanhados das rubricas de seus respectivos autores e autoras.

Em cena, encontravam-se seis atores e quatro músicos, representando obras de 25 autores que propuseram peças dramatúrgicas, poemas e composições musicais. Boal realizou a colagem desses materiais, estabelecendo a ordem das cenas e intercalando-as com músicas e poemas musicados, com o propósito de conectar conteúdos, a princípio, dispersos. Desse modo, o trabalho de direção concentrou-se na construção de uma unidade a partir desse conjunto heterogêneo

de contribuições. A crítica teatral de Maria Helena Seródio oferece uma descrição mais precisa do espaço cênico na SNBA:

Num espaço amplo (da sala da Sociedade Nacional de Belas Artes), delimitado no alinhamento de quadros (integrados na exposição Mitologias Locais), encontra-se um outro espaço, mais reduzido, marcado de dois pequenos estrados à volta dos quais se distribuem objetos – signos icônicos – que, na autonomia de uma presença concreta, apontam uma utilização simbólica; a banheira como símbolo de Poder e luxo; a caveira como símbolo de uma justiça corrupta, a cruz pejada de pequenas utilidades (tachos, vassouras, etc.) simbolizando o sofrimento da mulher na dupla exploração de que é vítima numa sociedade de classes (que sublinha um momento poético do espetáculo escrito por Francisco Viana) (*In O Diário*, 1977).

Figura 8 — Reconstituição da peça no espaço da SNBA



Fonte: Sena, 2019.

Legenda: O artista visual Gabriel Sena propõe uma reconstituição da peça no espaço da SNBA feita especialmente para esta pesquisa baseada na descrição de Seródio.

Assim, no espaço cênico, dispunham-se adereços como a banheira, a caveira e a cruz composta por objetos do cotidiano doméstico, além de bandeiras e figurinos que, embora não mencionados no excerto, permaneciam visíveis ao fundo do estrado, sendo utilizados à medida que as cenas se desenvolviam. Havia também os praticáveis que estruturavam a área de atuação e que, inclusive, deram origem a um episódio ocorrido ao final da estreia. Segundo relatam Paula Guedes¹⁸ e João Soromenho¹⁹ (2018, entrevistas), os autores e músicos presentes foram convidados a subir na estrutura de madeira para os agradecimentos finais; quando José Gomes Ferreira subiu por último, os estrados cederam. Como relembra Soromenho (2018, entrevista): “o estrado veio abaixo e diziam: ‘caiu, ruiu a nossa intelectualidade, ruíram os nossos intelectuais”’.

Os figurinos eram bastante simples e foram obtidos, em grande parte, por meio de doações. Naquele ano, o grupo não contou com subsídios da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), o que contribuiu para a precariedade das condições de produção, conforme analisado anteriormente. Ainda assim, tais limitações materiais não impediram a construção da proposta cênica, que se sustentou no grande esforço dos envolvidos no projeto. Sobre a disposição cênica, Seródio (1977) avalia que: “O espaço cénico definido também na movimentação dos actores **acaba por se alargar incluindo o espaço onde se encontra o público**, num projecto de envolvimento ou diálogo” (grifo nosso).

Nesse sentido, observa-se que a encenação não apenas ocupou o espaço expositivo, mas o ressignificou, atribuindo-lhe uma outra função. Com a diluição das fronteiras entre cena e plateia, proporcionada pela configuração de um dispositivo cênico mais aberto, a proximidade física e simbólica entre atores e espectadores reforçava o caráter coletivo e dialógico da proposta.

Lemos (1977), crítico de teatro, relata que a peça começava diariamente com “a leitura de uma notícia de jornal”, seguida pela canção *Ao qu’isto chegou*, poema de Alfredo Vieira de Sousa musicado por Carlos Alberto Moniz²⁰. O refrão, cantado

¹⁸ Entrevista concedida à autora. Lisboa, 06 ago. 2018.

¹⁹ Entrevista concedida à autora. Lisboa, 08 jun. 2018.

²⁰ Sousa e Moniz por exemplo haviam participado juntos do lançamento de um EP intitulado *Alegria da luta* com Fernando Tordo e Ary dos Santos com duas músicas, sendo a segunda, *O trabalho* “foi criada na revista “P’ra Trás Mija a Burra!” e era o final do 1º Acto. A revista foi levada à cena no Teatro

repetida vezes — “falo inglês e até português, vejam ao que isto chegou”²¹ — sintetiza um dos temas desenvolvidos em diversos textos da encenação: a abertura de Portugal ao capital estrangeiro no pós-Revolução dos Cravos, particularmente à atuação de empresas multinacionais, entre elas as estadunidenses, cujos interesses econômicos e políticos viriam a moldar a redemocratização deste país.

Moniz, músico que integrava *A Barraca* desde *A Barraca conta Tiradentes*, assim como outros compositores abordados ao longo deste trabalho, já produzia canções engajadas antes da Revolução, inserindo-se na corrente conhecida como canção de intervenção. Nessa encenação, tal como em outras do período do Processo Revolucionário em Curso (PREC), é possível identificar um vínculo significativo entre a música e o teatro.

Após a canção de Moniz, em outro ponto da sala, iniciava-se *O Inquérito* de Helder Costa. Nele, operários de uma fábrica são abordados por um repórter com a pergunta “o que pensam de Portugal hoje?”. O operário Joaquim é indicado pelos colegas para responder, por ser aquele que “anda metido lá nas políticas”. Em sua fala, Joaquim defende que a melhor estratégia do movimento operário seria não exigir demasiado dos patrões e do Governo. Essa posição desencadeia uma discussão entre os trabalhadores, até que um deles propõe “fazer uma coisa de teatro” para expor o que vinha ocorrendo na fábrica.

A introdução desse recurso metateatral (uma cena dentro da cena) explicita um procedimento de dramatização de conflitos sociais por meio da representação direta. Para construir essa encenação interna, os atores trocam elementos do figurino para assumir novas funções: “Um operário faz de patrão. — Um operário faz de chefe, e vai chamar um operário do círculo” (*Ao Qu’isto Chegou*, 1977, p. 18).

Na sequência, Joaquim orienta que um operário se dirija à sala do patrão. Este, por sua vez, afirma estar incomodado com a atuação “agitadora” do operário contra seus “novos planos de produção”. Tais planos, embora reconhecidamente geradores de desemprego, são justificados pelo patrão como consequência de um atraso estrutural herdado do fascismo: “não é culpa da fábrica, é do fascismo que

ABC penso que por volta de 1975/76 e era encabeçada por Ivone Silva à frente de um grande elenco”.

²¹ A música está disponível em: https://www.vituga.com/watch_video.php?v=1G6YO953K55D. Acesso em: 30/09/2019.

não preparou uma indústria avançada”. O operário contesta, insistindo na necessidade de garantia de emprego, mas é imediatamente confrontado com a ameaça de demissão.

PATRÃO - Bem, parece-me que já chega de conversas. Se não te interessa estar com a calma que eu exijo... a porta está aberta...

OP. 2 - Oh patrão, não faça isso...

PATRÃO - Ouve lá com atenção: Se queres trabalhar aqui, obedeces ao que eu quero, e mais nada, ou então saís, tens o Tribunal do Trabalho, tens as leis necessárias para te defenderes... consegues indemnizações... e tudo. O fascismo já lá vai, isto já não é como no tempo do fascismo. Nós lutamos para mudar isto, não foi para ficar tudo na mesma. Olha se não queres, vais para a rua.

OP.1 - 1ª CONCLUSÃO. O fascismo já lá vai (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 19).

A repetição da expressão “o fascismo já lá vai”, retomada como espécie de bordão irônico, explicita a crítica central da cena: a permanência de estruturas de dominação sob novas justificativas discursivas. A ironia desestabiliza a ideia de ruptura plena com o passado e sugere que, apesar da mudança de regime, certas práticas de exploração permanecem ativas.

Esse mesmo procedimento crítico é retomado na cena seguinte, *Chegou a Coca-Goma* do jornalista e escritor Carlos Coutinho. As personagens são o Presidente (interpretado por Marcelino), Secretária 1 (interpretada por Céu Guerra), Secretária 2 (interpretada por Paula Guedes). Eles encenam a chegada da bebida “coca-goma”, uma paródia da Coca-Cola, a Portugal. Trata-se de uma nova alusão à entrada do capital estrangeiro e das inúmeras multinacionais que trouxeram a venda de diversos produtos após o fim da ditadura salazarista. Vale lembrar que, até 1974, a Coca-Cola não era comercializada em território português, o que reforça o sentido histórico da referência.

A cena articula, assim, uma crítica à abertura econômica no contexto pós-revolucionário, colocando em causa a associação entre consumo e progresso. Num momento em que o processo revolucionário apresentava inflexões contraditórias, a incorporação de interesses externos era percebida, por alguns setores, com desconfiança. No texto de Coutinho, essa tensão é encenada por meio da leitura, feita pela Secretária 1, de uma denúncia publicada no jornal *Quotidiano*, que aponta os efeitos nocivos da coca-goma que contém ao menos um ingrediente

não-nutricional causador do enfraquecimento ósseo, além de seu fator viciante por incorporar cafeína. Ignorando estes dados a bebida tem sido vendida e consumida indiscriminadamente por crianças:

SECRETÁRIA 1 [lendo a notícia] - No hospital em que trabalhei, acrescentou o conhecido investigador. De cada 100 crianças entradas em estado de desnutrição aguda, 54 tinham sido alimentadas com Coca-Goma. Esses meninos e meninas ficaram conhecidos na gíria hospitalar com Coca-Goma Babies (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 22).

A gravidade da denúncia contrasta com a continuidade da comercialização do produto, evidenciando a lógica de mercado que se sobrepõe aos interesses sociais. Em seguida, entra a canção *Coca-Goma Baby* de Sousa e Moniz, cantada pelas Secretárias que provavelmente se deslocaram para ficar defronte à banda musical:

Respeitáveis superiores
pais zelosos educadores
avós tias e tutoras
o produto que vendemos
é bebida muito fina
experimentada com sucesso
na América Latina
faz apodrecer os dentes
e até os ossos consome
é poupança garantida
pois sem dentes não se come (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 22)

A canção reforça, por meio da ironia, a crítica já apresentada na cena, deslocando-a para um registro satírico. A referência ao “sucesso na América Latina” pode ser lida como alusão à influência dos Estados Unidos na região, especialmente no apoio às ditaduras aqui implementadas desde a década de 1950. Nesse sentido, a “coca-goma” não representa apenas um produto, mas um modelo de inserção econômica e cultural, associado à difusão de padrões de consumo e de um determinado *american way of life*.

A cena de Coutinho é retomada quando o Presidente pede às Secretárias que levanten todos os dados possíveis sobre o jornal e seus principais responsáveis. A Secretária prossegue com a leitura de uma matéria que apresenta uma pesquisa realizada em 1968 na Universidade de São Paulo (USP), segundo a qual o consumo

da bebida teria fragilizado os ossos de gerações de ratos submetidos ao experimento. Entretanto, o texto avança para uma dimensão política mais explícita:

SECRETÁRIA 1 - [...] O poder do sinistro monopólio americano é de tal ordem nos países onde se implanta, que o governo brasileiro não teve outro remédio senão impor o silêncio sobre as conclusões do cientista. [...]
SECRETÁRIA 2 - O Quotidiano pergunta: Será a Coca-Goma um das conquistas do 25 de Abril ou do 25 de novembro? A ANOP não tem dúvidas. Ajoelhado aos pés do imperialismo, a agência noticiosa oficial vai ao ponto de, no seu telegrama n.º 66 de 4 de Junho corrente, atribuir à entrada de Portugal da Coca-Goma uma importância semelhante à da Reforma Agrária e das nacionalizações (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 24).

A passagem explícita a articulação entre crítica econômica e crítica política, deslocando o foco da denúncia sanitária para o campo das disputas ideológicas no pós-revolução. A contraposição entre o 25 de Abril e o 25 de Novembro não é fortuita: ela insere a questão do consumo e da presença de multinacionais no centro do debate sobre os rumos do processo revolucionário.

Em 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas (MFA) destituiu o ditador Marcelo Caetano, que foi conduzido ao exílio. A partir desse momento, Portugal passou a viver um período de intensa mobilização política e social. Nas principais cidades industrializadas, como Lisboa, Porto e Setúbal, ocorreram greves prolongadas que reivindicavam melhores condições de trabalho e colocavam em causa a própria estrutura da propriedade privada (Cf. Varela, 2014). Ao mesmo tempo, aprofundavam-se as tensões em torno do processo de descolonização.

Esse contexto caracterizou-se por forte instabilidade, tanto no plano social quanto no político. Diferentes forças disputavam os rumos do país, incluindo partidos de esquerda com posições divergentes entre si e em relação ao programa do MFA. O Processo Revolucionário em Curso (PREC), inicialmente marcado por medidas de caráter socializante, sofre um ponto de inflexão em 25 de novembro de 1975, quando as alas de direita do Partido Socialista Português e do MFA, que tinham interesses favoráveis ao livre mercado, ao capitalismo e a social democracia, ganham força e conseguem maioria na Assembleia Constituinte. Nos meses seguintes, aprovaram medidas que enfraqueceram os aspectos socializantes do PREC.

É precisamente essa inflexão que a cena problematiza ao ironizar a equiparação entre a entrada de um produto multinacional e conquistas estruturais como a Reforma Agrária. A dramaturgia evidencia, assim, uma crítica à reconfiguração das prioridades políticas no período, sugerindo que a lógica de mercado passa a disputar — e, em certa medida, a sobrepor-se — aos ideais transformadores que marcaram o início da Revolução.

Seródio (1977) identifica esse movimento ao referir-se à presença, na encenação, de “certos tipos sociais” que representam “a inevitável manifestação dos interesses de uma **classe que reconquista posições através da introdução em Portugal multinacionais** (como a Coca-Cola), **ou que ainda não deixou de dominar em certos campos** (como no aparelho judicial).” (grifo nosso). A crítica, no entanto, aponta que a caracterização desses tipos sociais é desigual, seja no valor cênico e literário, seja no rigor de fidelidade ao real. Ao mencionar diferentes figuras construídas na montagem, Seródio evidencia que algumas delas oscilam entre maior densidade crítica e um tratamento mais caricatural.

Um desses casos é o de Joaquim, em *O Inquérito*, descrito como “o operário de que se serve o autor deste texto para, num desejo (lastimável) de ridicularizar um pretenso ‘revisionismo’, acabar por revelar o seu completo desconhecimento dos problemas concretos que o operário enfrenta, da ideologia que perfilha” (Seródio, 1977). A observação tensiona a eficácia crítica da cena, sugerindo que, ao simplificar determinadas posições políticas, a dramaturgia pode reduzir a complexidade das disputas no interior do movimento operário.

No texto de Coutinho, por sua vez, a última parte da reportagem reforça esse processo de inflexão do PREC ao equiparar, de modo irônico, a entrada de uma multinacional às conquistas estruturais da Revolução. A continuidade da cena explicita ainda os impactos econômicos dessa abertura, ao mencionar a ameaça à produção local de refrigerantes e, conseqüentemente, o risco de desemprego.

A cena acentua esse contraste por meio de uma construção visual marcada pela sátira: o Presidente, interpretado por Manuel Marcelino, aparece deitado em uma banheira (signo de luxo), imerso na “coca-goma” e sendo massageado por uma das Secretárias. A imagem reforça a crítica à associação entre consumo, poder e privilégio. Nesse momento, estabelece-se a ligação com o Sr. Doutor Martins,

secretário de Estado, que fornece informações sigilosas sobre *O Quotidiano* e seus trabalhadores.

Guedes (2018, entrevista) recordou que nessa cena, Viegas fazia cochichos agudos e engraçados para compor a fala indecifrável do outro lado da linha telefônica. O Presidente, então, acusa o jornal de ser um “pasquim vermelho antipatriótico” e solicita a intervenção do governo para proteger os interesses da coca-goma em Portugal, evidenciando a proximidade entre poder político e interesses económicos.

Figura 9 — *Ao qu’isto chegou*, na SNBA



Fonte: *A Barraca* — 25 anos, 1977a.

Legenda: Da esquerda para direita: Maria do Céu Guerra, Manuel Marcelino e Paula Guedes.

Em seguida, retoma-se, em outro ponto da sala, *O Inquérito*, com a repetição do bordão “O FASCISMO JÁ LÁ VAI!” e a continuidade da encenação proposta pelos operários ao repórter. Diante da exigência de provas, os trabalhadores anunciam “A LEI TEM VALOR DE LEI” e encenam um breve assalto. O assaltante é preso e instaura-se um tribunal no qual um Operário assume o papel de Juiz, vestindo a toga e uma peruca inglesa, para ler a acusação: um assalto a Banco, com roubo de

irrisórios 300 ou 400 contos. O acusado tem atenuantes, ex-comerciante, pai de família, será então acusado simplesmente por fraude.

JUIZ - [...] Acresce para este juízo do tribunal, o facto de ter utilizado uma simples e inofensiva pistola de plástico, o que denota bem o carácter profundamente humano do réu, e o estilo quase irreverente e próprio de verdes anos desse acto. Pode sair em liberdade... (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 28).

Segundo breve anotação de Porto (1977), o Juiz simula uma masturbação enquanto profere a sentença, acentuando o tom satírico da cena. Joaquim interrompe a representação e questiona o repórter sobre a necessidade de mais provas, insistindo na ideia de que “a lei tem valor de lei”. Os demais operários, contudo, discordam, argumentando que a absolvição decorre do fato de o réu ser filho de um ministro, enquanto, para os demais, a aplicação da lei seria muito mais rigorosa. A cena explicita, assim, a crítica à seletividade do sistema judicial, retomando e ampliando a noção de permanência de estruturas de privilégio no pós-revolução.

OP. 1 - Você é um idealista, um sonhador. Você se calhar queria que a lei fosse igual para todos...

JOAQUIM - Mas você não percebe que isso não se pode pedir de um momento para o outro? Você não percebe que estamos numa jovem democracia, que temos de aguentar o que já conquistamos, e não sermos extremistas?

Você não percebe que acabar com o fascismo, não quer dizer acabar com a diferença de classes, com os antigos privilégios, etc.? Você não percebe que até podem existir hoje novos privilégios, e que nós nem devemos atacá-los para evitar problemas? (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 29).

Um operário, então, aplaude e anuncia a “prova” de que a lei possui uma aplicação “lúcida e não idealista”: deve ser clemente ou rigorosa conforme os casos e de acordo com os “grandes interesses políticos, sociais ou económicos da Nação”. A conclusão é reiterada como um enunciado irônico: “A LEI TEM VALOR DE LEI”.

Essa formulação sintetiza o núcleo crítico da sequência ao expor a seletividade como critério de ‘lucidez’ e, assim, evidenciar os mecanismos discursivos que legitimam a manutenção das desigualdades em um regime formalmente democrático.

Com esta conclusão, tem início o texto *A Lei é a Lei* de Luiz Francisco Rebello, dramaturgo, crítico e historiador de teatro. Nessa cena, representa-se o julgamento de um presumível ex-membro da PIDE/DGS²², acusado de crimes como a tortura de indivíduos suspeitos de ligação com ao Partido (possivelmente o Partido Comunista Português, então ilegal durante a ditadura salazarista). O ex-PIDE, provavelmente interpretado por Marcelino, alega inocência perante o Juiz e o Presidente.

Figura 10 — Quadro *A Antero* de Tomaz Vieira



Fonte: Vieira, 1977.

Legenda: Obra da exposição Mitologias Locais.

A defesa proferida pelo ex-agente da PIDE é intercalada com outros quatro depoimentos, reais e fictícios, atribuídos a personagens denominados *Torturado* (1º, 2º 3º e 4º). Os relatos indicam que cada intérprete ocupava um ponto distinto da sala, contribuindo para a ampliação espacial da cena e para a fragmentação das vozes. O primeiro depoimento aborda a migração forçada e clandestina de portugueses durante a ditadura salazarista, quando, diante da miséria, muitos buscavam trabalho no exterior. Trata-se de um testemunho anônimo, retirado do jornal *O Alarme*, edição de setembro de 1974.

²² Polícia Internacional e de Defesa do Estado criada em 1945 tinha como objetivo reprimir qualquer oposição à ditadura salazarista. Em 1969 muda de nome para Direção-Geral de Segurança.

No texto de Rebello, os depoimentos situam-se em momentos históricos diferentes. Desse modo, constrói-se uma sobreposição de temporalidades e vozes: a fala do ex-agente, durante sua defesa, clama pela inocência, enquanto outras enunciações do passado são entrelaçadas para adicionar falas que remetem às sessões de tortura que conduziu. A dramaturgia, assim, opera por justaposição e contraste, fazendo emergir, no mesmo fluxo discursivo, a negação da culpa e a reencenação da violência.

Com quem te reunias? Onde? Qual era o teu pseudônimo? Quanto pagavas? que jornais recebias? Com quem estavas ligado? Quem eram os outros? Quem? Quem? Quem?! (Cada um destes quem é sublinhado por um pontapé.)
 Não falaste, mas juro-te que não te hás-de esquecer de mim.
 De pé! De pé, cão! De pé!
 Sim, senhores juízes, a princípio cheguei a ter medo. Quando ouvi falar em justiça do povo...
 Justiça há só uma! A dos juízes. e nessa eu sempre tive confiança.
Mudaram muitas coisas neste país, mas a justiça felizmente não mudou. a justiça não varia, a justiça é sempre a justiça, a lei é sempre lei! [grifo nosso] (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 31-32).

Ao afirmar a imutabilidade da justiça, o réu revela, paradoxalmente, o cerne da crítica dramatúrgica, isto é, a permanência de estruturas e valores que atravessam a transição política. Dessa forma, a cena tensiona a ideia de ruptura com o regime anterior, sugerindo que o aparelho judicial pode operar como espaço de reprodução, e não de superação, dessas violências.

Carlos Porto (1977), em sua crítica sua o espetáculo, faz um sucinto comentário sobre a peça de Rebello: “julgar os pides tem sido neste país ofício de traição”. Muitos membros da Polícia Internacional não foram a julgamento e os julgados receberam penas brandas. A observação aponta para a dificuldade e, em certa medida, para a resistência, em responsabilizar juridicamente os agentes da repressão. De fato, muitos membros da polícia política não foram levados a julgamento e, entre os que o foram, as penas aplicadas foram frequentemente brandas²³.

²³ “Com base numa amostra de 851 processos por nós analisados, julgados nos Tribunais Territoriais Militares, entre 1978 e 1985, verificou-se que, até esta última data, foram julgados 2.895 processos. Outra amostra de 930 casos julgados pelos 4.º e 5.º TMTs de Lisboa revela que 6% foram absolvidos ou condenados apenas a perda de direitos políticos, 64,1% foram condenados a penas até um mês de prisão, enquanto 11,85% e 13,5% foram respectivamente sentenciados a penas até um ano e de

O relato da segunda torturada é um poema de Maria Teresa Horta, escritora, poetisa e jornalista, no qual a personagem *Maria* representa a opressão de gênero sofrida pelas trabalhadoras: “Apresento-me: Maria/ [...] Profissão: / Mulher a dias” (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 32).

Retoma-se, então, o texto de Rebello, e o ex-agente da PIDE volta a alegar inocência, afirmando ter sido sempre contrário à violência. Relata um episódio em que atropelou um cachorro, insistindo que o fez sem intenção, pois nunca teria tido coragem de matar sequer uma mosca. A construção dessa fala reforça o contraste entre a autoimagem projetada pelo réu e as evidências dos horrores que praticou.

O terceiro Torturado corresponde a um depoimento de Maria da Conceição Matos Abrantes sobre as torturas sofridas durante o encarceramento na PIDE. Abrantes foi esposa de Domingos Abrantes, militante do Partido Comunista Português, preso político na fortaleza de Peniche entre 1965 e 1973.

A terceira retomada de *A Lei é a Lei* apresenta a continuidade da sessão de tortura conduzida pelo agente da PIDE, que busca extrair informações sobre outros membros do PCP. Em seguida, a cena retorna ao julgamento, no qual o acusado procura desqualificar as denúncias, alegando que comunistas e advogados teriam inventado ou encenado as torturas, chegando mesmo a acusar os presos de se autoflagelarem por orientação do Partido:

Era o partido que mandava, e eles obedeciam.
Cegamente.
Como cães.
O cão atravessou-se na estrada de repente. Quem é que podia contar com uma coisa daquelas? Ainda travei, mas já não foi a tempo. Em cheio! Apanhei-o mesmo em cheio. Um segundo mais tarde, um segundo mais cedo, e tinha escapado. (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 34).

A fala do 4º Torturado, também um poema de Maria Teresa Horta, apresenta novas violências físicas sofridas no encarceramento da polícia política. Essas rememorações de vítimas reais da repressão, possivelmente recitadas pelas atrizes,

13 meses a 2 anos. A duração destas últimas penas aproxima-se do tempo de prisão preventiva já sofrida, para que pudessem sair em liberdade definitiva. Apenas 3,2% – acusados de crimes de sangue ou julgados à revelia – foram condenados a penas entre os dois e seis anos de prisão maior. Por outro lado 60% dos condenados beneficiaram de perdões e de outras atenuantes que permitiram a redução das penas e a sua saída em liberdade definitiva, situação em que já encontravam 3.773 (98%) dos elementos da ex-PIDE/DGS, em 1982”, (Pimentel, 2016).

em destaque sob focos de luz, reforçam a fragmentação espacial e intensificam a dimensão testemunhal da cena.

Retoma-se, então, a figura do ex-agente, com a continuidade alternada entre a sessão de tortura e o julgamento, situados em tempos distintos. O acusado evoca aspectos de sua infância, expressa certo saudosismo em relação ao período salazarista e, por fim, conclui sua defesa:

Eu nunca fiz mal a ninguém. Passava a máquina cartas e ofícios, houve um período em que estive na fronteira. Vigia as entradas e saídas, punha carimbos nos passaportes.
Estou inocente, senhores juizes. Se eu fosse culpado, tinha fugido como fizeram tantos.
Eu nunca tive medo dos juizes do meu país. Sempre respeitei a justiça.
Obrigado, senhor presidente. Obrigado, senhores juizes. Eu sempre acreditei na justiça do meu país. apenas cumpri ordens. As ordens são para se cumprir. A lei é a lei (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 36).

A insistência na obediência às ordens e na confiança na justiça reforça, de forma irônica, o eixo crítico da peça, ao expor a perpetuação dos mecanismos de legitimação da violência institucional.

Prossegue-se com *O Inquérito*: a personagem Actor anuncia, com orgulho, que quase todos os agentes da polícia política foram postos em liberdade e os incriminados por atos bombistas²⁴ aguardam em liberdade o processo judicial, e os casos de abusos policiais do passado foram definitivamente arquivados. Com isso, declara-se restaurada a paz na pátria portuguesa e superados os velhos ódios e ressentimentos: “Sabemos que iremos ser caluniados e incompreendidos pelas forças da reacção” (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 37). A personagem, possivelmente interpretada por Mário Viegas, ao final da fala, engolia um cravo. O gesto encena simbolicamente a supressão da Revolução, transformando seu signo maior não em potência incorporada, mas em objeto a ser neutralizado pelo desaparecimento.

Lemos (1977), ao comentar essa cena, destaca sua atualidade e contundência crítica:

Por outro lado, a sua actualidade é flagrante, e põe o dedo em muitas feridas abertas: porque não podemos esquecer cinco décadas de torturas e prisões; porque temos presentes as libertações escandalosas, as penas

²⁴ A exemplo do Exército de Libertação de Portugal (ELP), organizado por terroristas de extrema-direita e ex-PIDE/DGS, responsável por ataques a bomba em Lisboa, em 1975.

irrisórias dos pides (desde o momento em que se descobriu serem apenas uma congregação de dactilógrafos), o esquecimento dourado em que se deixaram ficar os grandes responsáveis de um regime de morte; porque temos presente a “moderação” para com os bombistas, para com todos aqueles que quotidianamente põe em causa a Constituição e a Democracia, as manifestações do Porto e do 1º de Dezembro, as cargas policiais arbitrárias.

Tem início o poema *Não vem do Azul* do músico Francisco Viana, musicado por Moniz. Composto por A Voz, A Outra Voz e o Coro, o texto, que “simboliza o sofrimento da mulher na dupla exploração de que é vítima numa sociedade de classes” (Seródio, 1977), apresenta a enunciação da Voz de uma mulher que cria os filhos, trabalha na colheita em uma terra seca, sem alimento e sem emprego, carregando, contudo, o demasiado fardo de ter que arranjar o que comer e arranjar como lutar. Trata-se de uma figura que condensa a sobreposição entre exploração econômica e opressão de gênero, aspecto que, no contexto pós-25 de Abril, ganhou maior visibilidade ao emergir no espaço público e artístico, até então fortemente limitado pela ditadura fascista.

Provavelmente interpretada por Céu Guerra junto à cruz, onde estavam pendurados objetos do cotidiano doméstico, a cena articula simbolicamente trabalho, maternidade e religiosidade, complexificando a leitura sobre a condição feminina.

A VOZ - Será que as portas se abriram, / de repente solícitas / e os supermercados cederam fiado?
 CORO - Porque os teus sapatos estão velhos, rotos...
 [...]
 A VOZ - Será que é cega / a balança / dos salários-ossos?
 [...]
 A VOZ - Da terra não germinaram muros, / arames farpados!
 Nem será o acaso a destruí-los!
 [...]
 CORO - O fel do desemprego.
 A OUTRA VOZ - Segregam.
 [...]
 CORO - Patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / patrão / Tão longa / procissão / tão curto / o pão.
 [...]
 A VOZ - Uma muralha viva, somos nós / - uma muralha de ombros! / Ombro com ombro / ombro com ombro / ombro com ombro / - nosso caminho é um só! (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 37-40).

Durante esta última frase, conforme relatado pela atriz Paula Guedes (2018, entrevista), os atores e atrizes subiam ao estrado e, com os corpos, formavam um

escudo coletivo, imagem que reforça a dimensão de resistência e solidariedade evocada pelo texto. Em seguida, era proferido o poema de Maria Teresa Horta, escritora, jornalista e poetisa:

Diz mulher ao teu país
como lutaste até hoje
Não cales mais
a recusa
do que quiseram que fosse...
Não silencies a renúncia
a que te viste obrigada
Não desistas de gritar
tua vida encarcerada (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 42).

O vínculo entre os dois poemas intensifica a dimensão política da experiência feminina, deslocando-a da perspectiva da vida privada para o espaço público, afirmando-a como questão histórica. Nesse sentido, a dramaturgia não apenas denuncia a exploração e a opressão de gênero, mas também inscreve a voz das mulheres como agente fundamental no processo de transformação social em curso.

Retoma-se *O Inquérito*, de Helder Costa, com diálogos entre o Chefe e o Agente Moreira acerca da permanência de práticas repressivas e violentas por parte da polícia no período posterior ao 25 de Abril. Tal representação relaciona-se com as inúmeras agitações ocorridas durante o PREC, produzidas tanto pela reação de setores que viam seus poderes ameaçados quanto pela mobilização daqueles que almejavam as transformações com um horizonte político ainda em aberto. Nesse contexto de instabilidade e disputa, o texto sugere que a polícia continuou a desempenhar papel central na contenção da movimentação popular, garantindo, em alguma medida, a manutenção dos interesses em jogo nos Governos Provisórios.

O Chefe explica ao Agente Moreira os mecanismos utilizados para legitimar essa atuação, recorrendo a uma lógica que se pretende racional e “científica”, mas que, na prática, opera pela produção deliberada de incerteza e medo:

CHEFE - Há formas novas. Já foram experimentadas nos países mais avançados. Primeiro, há armas modernas que também aleijam e não matam. São uma maravilha para dispensar esses meninos das manifestações. Quanto a ter autoridade, o processo é ir convencendo o público que a gente é que tem a faca e o queijo na mão.
AGENTE MOREIRA - Mas como?
CHEFE - Isso também é científico... uns dias autorizamos umas coisas às

peessoas; no dia seguinte, proibimos as mesmas coisas. Dias depois, voltamos à primeira forma... e assim por diante. Começam a andar sem saber se têm liberdade ou não... e como começam a ter medo, começam a chegar até nós... muito mansinhos, a perguntar se podem fazer isto, se podem fazer aquilo... Não se esqueçam que é fundamental que as pessoas sintam que há repressão. Se deixam de sentir isso perdem o medo e nunca mais temos mão neles. De acordo. (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 43).

A cena evidencia, assim, uma estratégia da repressão baseada na oscilação entre concessão e proibição, cujo objetivo é produzir sujeição por meio da inconstância das regras. A racionalidade evocada pelo discurso policial revela-se, portanto, uma estratégia de controle social operada pela técnica de gestão de emoções como o medo.

Em seguida, entra o poema de Ana Hatherly, um dos principais nomes da poesia experimental em Portugal, musicado por Moniz. Nesse momento, o foco de luz provavelmente se deslocava para os músicos, enquanto os atores e atrizes se preparavam para as cenas subsequentes:

O barco vai
O barco vem

português vai
português vem

o corpo cai
o corpo dói

português vai
português cai (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 44).

Em pequena chamada ao público para a Feira, publicada em jornal em 1977, há um comentário da autora sobre os poemas enviados à Barraca. Hatherly afirma que os textos haviam sido escritos ainda em 1960 e permaneceram inéditos até então:

Ana Hatherly afirmou que os seus poemas incluídos na peça já tinham sido escritos em 1960, mas que até agora os tem mantido inéditos.

“O que acho extraordinário é que aquilo que os portugueses tinham vontade de dizer, quando escrevi estes poemas, continue a ser extremamente actual”, diz Ana Hatherly, que justifica, desta forma, não ter tido necessidade de escrever propositadamente sobre o Portugal de hoje.

“Houve muita esperança em 25 de Abril, mas já se perdeu grande parte dessa esperança”, comenta a poetisa. (Autor desconhecido, 1977, Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança).

Assim como os poemas de Hatherly, outros materiais utilizados na Feira foram escritos antes de sua realização, o que reforça a ideia de um acúmulo represado durante a ditadura. Conforme comentado anteriormente, nem todas as contribuições eram inéditas. Manuel Marcelino (2018, entrevista) recorda que havia, naquele momento, o interesse do grupo em montar autores portugueses contemporâneos, uma vez que, até então, a Barraca havia encenado uma peça de dramaturgia estrangeira e outra baseada em Gil Vicente. Havia, em certa medida, um projeto informal, partilhado por diferentes grupos, de construção de um novo teatro português, afinal foram cerca de 50 anos obscuros para a produção teatral que não fosse mercadológica e conveniente com a ditadura.

Embora já existissem movimentos de renovação artística antes do 25 de Abril, sobretudo no âmbito do teatro universitário, a produção profissional manteve-se mais limitada. Nesse sentido, Manuel Marcelino (2018, entrevista) esclareceu que era sabido que muitos dramaturgos possuíam textos censurados ou com forte probabilidade de o serem, que permaneceram guardados. A Feira, portanto, funcionou também como espaço de emergência desses materiais, agora tornados públicos. Importa destacar que vários dos autores envolvidos já ocupavam lugar de destaque na cena cultural portuguesa, mesmo antes da Revolução, como Bernardo Santareno, Ana Hatherly e Luiz Francisco Rebello, entre outros.

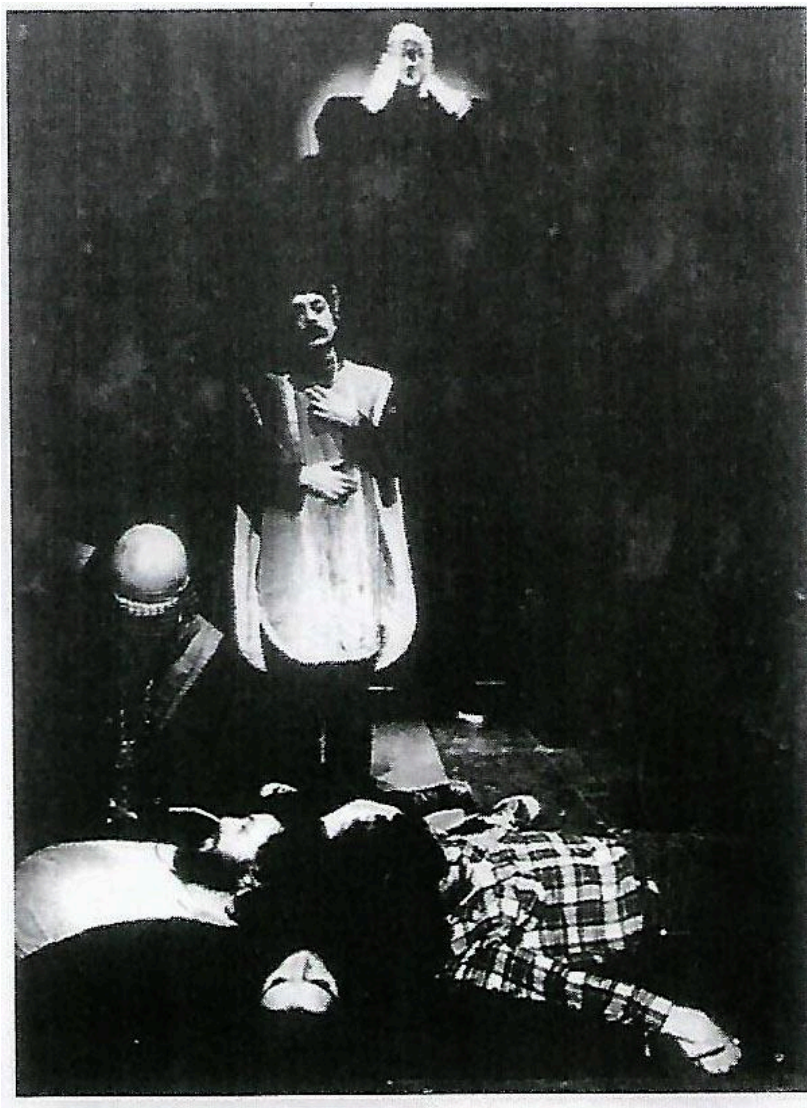
Os escritores diziam “nós temos imensas peças feitas que estavam nas gavetas”. Pronto, há um ano que vivemos em democracia, dêem cá os textos. Também era um desafio da nossa parte. A gente dizia, “eu escrevi, eu escrevi”, então dá cá os textos. Cadê o texto? E apareceram coisas muito boas (Marcelino, 2018, entrevista).

Na sequência, *O Inquérito* é novamente retomado, agora com um diálogo entre o Padre e seus fiéis. O discurso religioso surge em defesa da Igreja, respondendo às acusações de conservadorismo, de oposição ao progresso da humanidade e de alinhamentos com a classe dominante. Como argumento favorável, evoca a aparição de Nossa Senhora de Fátima, em 1917, simultânea à ascensão dos “demônios do Mal que conseguiram, através do bolchevismo, dominar a Santa Rússia” (*Ao Qu’isto Chegou*, 1977, p. 46).

Trata-se da primeira vez que o tema religioso aparece na dramaturgia. Como observa Seródio (1977), a religião desempenhou, nas décadas anteriores, a função de “mito alienante” fundamental, e sua presença na encenação inscreve-se entre as diversas instituições articuladas pelo aparelho repressivo, como a polícia e a Justiça, para compor a imagem da violência exercida contra o povo. Chama-se a atenção para a persistência das formas de dominação exercidas por essas estruturas, mesmo no contexto pós-revolucionário.

São referidos aspectos do aparelho repressivo (a polícia) e dos aparelhos ideológicos (Igreja, Justiça, Escola) insistindo numa imagem da violência que se abate sobre o Povo, da flagrante corrupção dos tribunais evidenciada na absolvição dos torcionários como no quadro de Francisco Rebelo (Seródio, 1977).

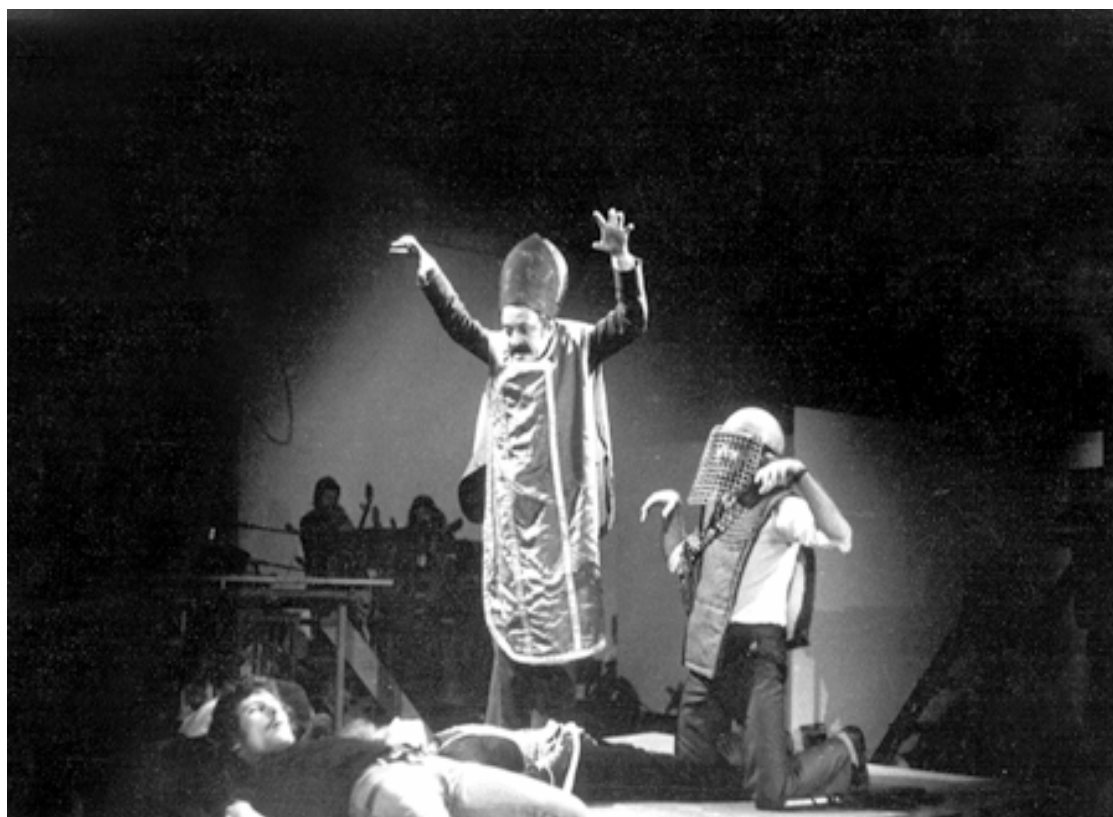
Figura 11 — *Ao qu'isto chegou*, na SNBA



Fonte: *A Barraca* — 25 anos, 1977b.

Legenda: Mário Viegas como juiz (na parte superior da imagem). Marcelino como padre (ao centro). Do seu lado esquerdo está Luís Lello e deitados da esquerda para a direita a primeira pessoa não identificada, Paula Guedes ao centro e Soromenho à direita.

Figura 12 — *Ao qu'isto chegou*, na SNBA



Fonte: *A Barraca* — 25 anos, 1977c.

Legenda: Marcelino como padre. Luís Lello no seu lado direito. Soromenho está deitado. Os músicos ao fundo.

A peça segue com o poema de Ana Hatherly, musicado por Júlio Pereira:

O que é preciso é gente
gente com dente
gente que tenha dente
que mostre o dente

[...]

Gente que enterre o dente
que fira de unha e dente
saudavelmente entre
e mostre o dente potente

O que é preciso é gente
que atire fora com essa gente (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 46-47).

Na sequência, apresenta-se um excerto de *O Levantamento da Cidade de Lisboa*, da escritora Maria Velho da Costa, em um extenso monólogo enunciado por Paula Guedes, que, deitada na cena anterior, pode ter permanecido nessa posição.

Nesse texto, uma figura feminina, a própria cidade de Lisboa, denuncia sua trajetória de exploração e silenciamento, afirmando ter sido prostituída e forçada a gerar sucessivas gerações de jovens igualmente silenciados e enviados à Guerra Colonial, até o momento de seu levantamento. A imagem da cidade como corpo feminino violentado articula, assim, dimensões políticas da opressão histórica.

Tremeram de me ver nua finalmente, coberta de panos vermelhos, a minha gente desfilando com as cabeças martelos de aço colorido, o punho no ar, o meu braço faquista finalmente ao léu. [...] Vocês cortaram-me da ala que me fazia com cantos e gritos a limpa namorada da vida reavida. (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 48).

Em seguida, entra um excerto de poema de Casimiro de Brito, poeta, ensaísta e ficcionista, sobre a permanência da repressão no campo após o 25 de Abril:

Aquele jovem camponês ouvi eu dizer: - Está bem, sou filho do povo, mas agora
dispersem senão disparo - ah, meu amigos, teremos
[acaso regressado
ao tempo do soldado solitário
no meio da multidão? A luz negras, ao impudor
da lâmina cega? o tempo do silêncio, ao tempo
da repressão? Teremos acaso
matado
a nossa Revolução? (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 51).

A justaposição entre os textos reforça a percepção de continuidade de estruturas de violência, tensionando a ideia de ruptura plena com o passado ditatorial. Os músicos, sempre posicionados no mesmo lugar, cantam *Viva a Rainha do Sul* do músico português Vitorino²⁵ inspirada em fatos reais, como destaca o cantor:

Rainha do Sul é o nome de uma Unidade Colectiva de Produção - onde A BARRACA actou - sita em Santa Suzana, concelho do Redondo. Foi-lhe violentamente roubada a Herdade da Capitoa e devolvida ao rendeiro (CAP); A guarda veio a cavalo e com chicotes, espancando velhos, mulheres e crianças.
O povo de Santa Suzana não esquecerá o que se passou... (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 277)

²⁵ Link para escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=YTNn6K47mz0>. Acesso em: 09/10/2019.

As Unidades Coletivas de Produção tornaram-se comuns a partir de 1974, configurando-se como ocupações de terras improdutivas para a produção agrícola de dezenas de famílias. Tiveram papel central enquanto o processo de Reforma Agrária ainda não estava plenamente estabelecido na legislação, visando acabar com latifúndios ao Sul de Portugal, mais especificamente no Alentejo, área de característica agrária, conhecida como “celeiro de Portugal”, onde se localiza o concelho do Redondo.

Durante a ditadura, os proprietários dessas herdades²⁶ eram amplamente protegidos. Em novembro de 1974, foram introduzidas as primeiras medidas legais para a implementação da Reforma Agrária. No entanto, como evidencia o episódio ocorrido em 1977 na cooperativa Rainha do Sul, a repressão estatal contra as UCPs persistia, ao mesmo tempo em que se mantinha a proteção aos latifundiários. Trata-se da primeira vez que o tema da Reforma Agrária aparece na dramaturgia, e sua recorrência ao longo da peça reforça sua centralidade no debate político do período.

Prossegue-se com *Zé Paciência*, do poeta e prosador Eduardo Olímpio. A personagem “Actor” narra a trajetória de Zé Paciência, “que adia indefinidamente o requerimento (em papel selado) de uma vida melhor e que acaba suicidando-se” (Seródio, 1977). A narrativa é pontuada pelo bordão “amanhã, amanhã, amanhã”, repetido pelo coro, reforçando a crítica à inércia e à procrastinação como formas de adesão passiva à ordem vigente.

Os versos de Casimiro de Brito, “Jamais descansaremos enquanto / a morte for louvada...”, introduzem *O Subterrâneo*, do escritor e poeta José Gomes Ferreira. Trata-se de um diálogo entre três personagens — o Militante, o Espelho e a Consciência — em que o Espelho, enquanto objeto-personagem, convoca a Consciência do Militante a confrontar sua própria trajetória. A cena explicita uma inflexão ideológica: o Militante abandona uma prática política combativa e coletiva em favor de uma postura conciliatória e individualizada.

Este excerto, situado em um ponto oposto ao da cena anterior é marcado pela baixa iluminação, para intensificar o caráter introspectivo do conflito. Carlos Porto (1977) define a personagem como “o político traidor [que] se encontra no

²⁶ Herdade - grandes propriedades.

subterrâneo do remorso com a imagem da consciência esquecida”. Já Seródio (1977) identifica no quadro uma elevada densidade poética, ao apontar que o desdobramento da personagem evidencia a (im)possibilidade do diálogo, configurando a figura daquele que abandona a consciência revolucionária em favor de sua consciência de classe, traindo, assim, seus antigos companheiros de luta.

Retoma-se, então, *Maio e Mudança*, do poeta e jornalista José Jorge Letria, um poema carregado de significados que articulam simbolicamente os meses de Abril e Maio:

Ainda que os dias sejam turvos
e o sol deste Maio cresça a medo
as notícias da amizade e do combate
nunca nós as daremos em segredo

Este braço, esta mão, esta espada
esse lenço acenando em cada gare
são bandeiras de Abril que nos mostram
a força que nós temos para lutar (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 61).

Referir-se ao mês de Maio tornou-se constante após 1968 em França, a exemplo de *Maio, Maduro Maio* (1971), álbum de Zeca Afonso vinculado à temática desta eloquente *situação* que, para além da revolta dos universitários contra a divisão de gêneros dos dormitórios, tratou-se de “quando 9 milhões de pessoas, em todos os setores do emprego público e privado - de atendentes de lojas de departamento a operário de estaleiros -, simplesmente param de trabalhar” (Ross, 2019, p. 14), abalando a estrutura político-social francesa.

No poema, Letria enfatiza o Abril que renuncia Maio com suas transformações. Em texto posterior, Letria (2018) destaca a importância desse ciclo de mobilizações como impulso para a contestação em Portugal, especialmente no meio universitário, e como fermento simbólico do próprio 25 de Abril:

O Maio de 68 também nos deu coragem bastante para sair à rua e agitar a universidade [portuguesa] em 1969 e para dizer com comovente convicção que o nosso Abril já não poderia ser adiado, porque estávamos fartos da guerra, de Caxias, de Peniche, do terror, da arbitrariedade e do medo. (Letria, 2018.)

Para Letria, “numa época em que a canção política, com José Afonso regressado de Moçambique em 1967, constituía já um poderoso instrumento de combate, muito do que havia a dizer dizia-se a cantar” e, por fim, refere-se a *Grândola, Vila Morena*, canção composta em 1964, que viria a ser, em 1974, o sinal dado no rádio de que se iniciava a Revolução dos Cravos.

Em primeiro lugar, soou às 22h55 de 24 de abril E Depois do Adeus, de Paulo de Carvalho, transmitida pelo jornalista João Paulo Diniz da Rádio Emissores Associados de Lisboa. Já no dia seguinte, à 0h25, a Rádio Renascença, emissora católica portuguesa, transmitiu a canção de Afonso. Esse era o segundo sinal, indicando que os rebelados deviam ocupar os pontos estratégicos do país. Nas horas seguintes, a ditadura desmoronou (EL PAÍS, 2018).

Nesse quadro, a presença de referências a Abril e Maio na dramaturgia da Feira não opera apenas como evocação histórica, mas como disputa e reinterpretação desses processos, a fim de que não se esqueça de seu viés revolucionário.

A Feira avança com *Na Berma do Caminho* de Bernardo Santareno. Antes de abordar sua recepção e repercussão, convém apresentar brevemente a fábula encenada.

A cena apresenta as personagens Zé Grilo, o “chulo sem papas na língua”, pai e cafetão da própria filha, Amélia, e o Sr. Silva, “pequeno-burguês candidato a suicida” (Porto, 1977), que surge com a corda no pescoço. Zé Grilo interrompe a tentativa de suicídio de Silva, que insiste em dar cabo da própria vida. Indiferente à situação, Zé inicia uma conversa com o homem.

Sr. Silva desabafa: sente-se submisso à esposa, ao chefe e ao trabalho, do qual, em trinta e cinco anos, só faltou cinco dias. Ao ser questionado sobre sua vida, Zé Grilo conta que tem apenas uma filha, pois a mulher fugiu com outro homem, deixando-lhe a menina ainda jovem. Os dois passam a beber pinga.

Durante a conversa, Silva revela ter agredido a esposa no dia anterior, após ser chamado de comunista. Não considera o termo ofensivo; ao contrário, afirma que gostaria de o ser. O que o revolta é o fato de, para sua mulher, isso representar “a pior coisa que se pode chamar a um homem”.

Zé Grilo sugere que ele arranje outra mulher, mais nova, mas Silva continua a lamentar sua vida familiar e pergunta pela posição política de Zé, que afirma não ter nenhuma, alegando que qualquer dos lados o colocaria na cadeia. Sr. Silva não compreende por qual motivo Zé Grilo seria um criminoso, mas, apesar da confusão, Silva parece acalmar-se com a bebida, esboçando uma retomada de esperança na vida e no futuro.

SR. SILVA - O mundo está a mudar. Veja o que aconteceu aqui, em Portugal. Eu sei, soube sempre, que o mundo pode melhorar. É, amigo Zé Grilo, o mundo caminha para o socialismo. Mas a gente tem de fazer qualquer coisa, tem de lutar, entende? Eu soube sempre isto, mas nunca fui capaz. Fui sempre um fraco. Tive sempre medo. Eu bem vi o que aconteceu aos outros, lá no emprego: Presos, todos espatifados, as famílias à míngua... Nunca fui capaz. Se você soubesse a inveja que eu tenho deles! Hoje estão livres, toda a gente os respeita. E eu... eu sou um monte de merda. Olhe o que há muitos lá no emprego que pensam que eu fui da PIDE (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 68-69).

Segue seu lamento por não ter participado efetivamente do processo revolucionário. Zé Grilo, já impaciente, é interpelado: o que foi o 25 de Abril para ele?

ZÉ GRILO - Nada. Não chegou cá.

SR. SILVA - E eu... eu não cheguei lá.

ZÉ GRILO - Você já passou fome, amigo Silva?

SR. SILVA - Não. Fome, não. Mas há quem tenha passado e muita. Os camponeses do Alentejo...

ZÉ GRILO - Deixa lá os camponeses do Alentejo e mais a sua luta. Estou farto desse disco. Eu não sou camponês. Não sei nada deles. Tenho cinquenta e três anos e a única luta que aprendi a lutar foi pra comer, pra dormir e pra gozar uma gaja de vez em quando. Quando era miúdo, pedia esmola. Depois puseram-me em servente de pedreiro. Corriam comigo, de todo o lado. Depois descobri as putas. Engraçavam comigo: Eu era boneco. Fui chulo. Vivi de ser chulo. [...] De toda esta história, ficou-me a pequena. Vive comigo, ali embaixo, numa barraca (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 70).

Amélia entra em cena, curiosa com a presença de Silva, mas logo manifesta o desejo de ir embora, alegando não se sentir bem para continuar a trabalhar. Zé Grilo ordena que retorne, pois ganhou pouco dinheiro, mas ela recusa. Zé Grilo pergunta a Silva se ele já percebeu que a filha se prostitui e tem o pai como seu chulo. Silva responde que sim.

Zé Grilo ordena que retorne, pois ganhou pouco dinheiro, mas ela recusa. Ao ser confrontado por Silva, Zé defende a exploração da filha como uma forma de proteção, por ocorrer “em família”. Amélia revela estar abalada pela partida da mulher de quem gosta, introduzindo uma dimensão afetiva que complexifica ainda mais a situação:

ZÉ GRILO - [...] Que me diz a isto, amigo Silva? Custa a acreditar, não custa? Mas existe. É verdade, a minha filha é fufa. É mesmo o que ela é a valer, lá no fundo. O resto, os homens, é trabalho! Não faça cara de enterro, homem! Você nunca viu fressureiras? Pois olhe que, agora, é o que mais há: Fressureiras da alta, fressureiras empregadas e fressureiras²⁷ putas. Casadas, viúvas e solteiras. E com as bichas é o mesmo. Não ponha essas trombas, homem, que me irrita! Porquê? Não têm direito à vida? Não são gente como os outros?! Pra si só conta a sua família conservada em banha de porco e essa tal revolução... que você não foi capaz de fazer! Eu quero que você se lixe, homem! A sua cara chateia-me, ouviu? Você saiu-me um bom sacana. E sabe onde a minha filha descobriu a sua... verdadeira natureza? Ná, não foi na vida, não! Foi na prisão. Com as polícias, as assistentes sociais, as doutoras de todas as qualidades e o resto da metralha toda...! [...] Que diz você a isto, amigo Silva?
SR. SILVA - Digo-lhe que bebia mais uma pinga (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 74).

A tensão aumenta quando Zé Grilo expõe, de modo agressivo, a condição da filha e a generaliza como parte de uma realidade social mais ampla, confrontando a moralidade de Silva e sua adesão tardia ao discurso revolucionário. A cena encaminha-se para um desfecho em que, após nova rodada de bebida, os personagens decidem sair juntos, enquanto Amélia insiste em acompanhá-los, porque deseja encontrar outra mulher e, então, todos “vão às putas!”.

Bernardo Santareno, considerado um dos principais dramaturgos portugueses do século XX, com diversas obras representadas e censuradas durante o fascismo (Marcelino, 2018), teve seu texto encenado quase integralmente na Feira. As rubricas caracterizam o Sr. Silva com “expressão grotesca de menino-velho assustado”, enquanto Zé Grilo aparece como “meio vagabundo, meio operário das obras, meio chulo velho”.

²⁷ Fufa, fressureira - lésbica.

Figura 13 — Zé Grilo e Sr. Silva



Fonte: Zé Grilo, 1977.

Legenda: Imagem de reportagem publicada em O Jornal, em 23/07/1977. Local provável: SNBA.

Luís Lello interpretou Zé Grilo, Manuel Marcelino o Sr. Silva e Paula Guedes, Amélia. Segundo Marcelino (2018, entrevista), houve debate interno no grupo sobre a pertinência da encenação, dada a dureza do tema, tendo a decisão sido colocada em votação por Boal. A adesão de Paula Guedes ao papel foi decisiva para sua realização, como recorda:

A peça era muito difícil pra altura pelo tema que punha e o Boal pos a votação se queríamos ou não fazer a peça: “Meus amigos, é uma peça dura, que vai por a muitos problemas da sociedade, o que é que vocês querem? E mais, quem é que quer interpretar?”. [...] Paula Guedes aceita fazer a rapariga diz “Eu quero fazer, eu vou fazer”. [...] A peça foi uma coisa espetacular de conteúdo, força, era uma coisa impressionante, como muitas dessas peças que estão aqui (Guedes, 2018, entrevista).

A personagem marcou Paula Guedes (2018, entrevista), que mediante às recusas de outras atrizes, aceitou fazer o papel. A atriz relembra que a personagem causou impacto, tanto pelo figurino quanto pela linguagem, considerada provocadora para a época:

Santareno foi assim um sucesso, de fato era assim, arrojado pra época, em Portugal. [...] [Fiz] porque existe, por que que uma atriz vai recusar um papel? [...] Em arte não se pode ser moralista, ou seja, tens que ter ética e valor. Por que que não se havia de fazer uma prostituta se ela existe ainda hoje? [...] Quando me propuseram eu disse faço, tanto que eu ia com uma saia mínima, curta e tudo, toda a gente achava aquilo um escândalo, era uma saia assim de 10 centímetros e eu achava o máximo, achava maravilhoso expor uma pessoa que existe. [...] Tinha alguns palavrões, tudo bem, mas as pessoas também o dizem (Guedes, 2018, entrevista).

A obra destacou-se na recepção crítica. Seródio (1977), ao analisar os “tipos sociais” presentes na encenação, inclui Zé Grilo, sublinhando a denúncia não apenas da indigência econômica e moral, mas também de uma assistência social, ao menos, discutível. Já Midões (1977) observa que, embora o espetáculo apresente momentos de grande força, há passagens menos esclarecidas, citando como exemplo a construção do “pragmático ‘filósofo’ Zé Grilo”.

Na sequência, a Feira prossegue com a canção *A Pátria tem que ser comestível* do poeta, compositor e ator Sérgio Godinho.

É muito simples com a pátria:
Ou ela nos come, a pátria
ou comemos todos dela
aí reside a questão

A pátria tem que ser comestível
a pátria tem que ser digerível
a pátria tem que ser digestível
a pátria tem que ser discutível
dia a dia
para saber se dá azia
ou se até provoca

a morte
a pretexto dum banquete (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 77).

O texto evidencia a função ambígua da pátria, ora como instância que devora o povo, ora como algo a ser devorado por ele. Nessa inversão, a metáfora alimentar desloca o sentido tradicional de pertencimento nacional para o campo das relações materiais e concretas de sobrevivência. Assim, a pátria deixa de ser um valor abstrato e passa a ser medida por sua capacidade de sustentar (ou de explorar) aqueles que a compõem.

Nesse sentido, a canção estabelece relação direta com o quadro anterior, ao tensionar a ausência e a miséria produzidas pelo Estado ao longo da ditadura, compreendendo-as como dimensões estruturais, e não circunstanciais. Desse ponto de vista, a cena de Santareno pode ser lida menos como uma discussão sobre a licitude da prostituição em contexto familiar e mais como uma problematização das condições de trabalho, da precariedade e da ausência de garantias sociais, como o acesso à educação e à saúde.

O poema radicaliza essa leitura ao propor uma apropriação ativa da pátria:

O povo, se tiveres fome
e vires ao passar uma bandeira hasteada
trepá-lhe pelo mastro acima
e dá-lhe uma dentada (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 79).

Há um contraste produtivo entre os dois gestos de engolir evocados na Feira. Enquanto, em *O Inquérito*, o “engolir o cravo” sugere a neutralização ou supressão da Revolução, esvaziando seu sentido político, a ideia de uma “pátria comestível” aponta para uma apropriação ativa e crítica do país pelo povo. Não se trata de consumir passivamente um símbolo, mas de submetê-lo a um crivo. Assim, a tensão entre ambos revela uma disputa sobre o destino do processo revolucionário: entre sua absorção despolitizada e sua reapropriação como prática concreta de transformação radical.

A Feira segue com *Senhora com o pé preso na linha*, de Maria da Conceição Barroso, “a senhora muito fina que, para não estragar o sapato que ficou preso na

linha, obriga a paralisação de 19 comboios²⁸ (Seródio, 1977). As personagens são a Senhora (interpretada por Céu Guerra), Chefe (Manuel Marcelino), Passageiro Um, Dois e Três, Passageira e Locutor (Mário Viegas).

As personagens discutem como retirar a Senhora, que, de modo algum, aceita ter seu sapato danificado. Forma-se uma comissão entre os passageiros para decidir o desfecho, e a Passageira se nomeia presidente. O Passageiro Um apresenta uma proposta para votação: 1 - desviar a linha do comboio, 2 - desviar a estação e a gare, de modo a acompanhar o novo trajeto. Nesse momento, chega o Locutor para noticiar o ocorrido:

SENHORA - Que eu saiba não houve nenhum acidente. Ouvi apenas contar que está para haver um.

LOCUTOR - Como vêem, antecipamo-nos sempre aos acontecimentos. E já agora pode informar-me, se souber, quando e como ocorrerá esse próximo acidente?

SENHORA - Quando o comboio passar. (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 81-82).

O Chefe comunica que a administração recusa intervir na linha, e a comissão se reúne novamente.

LOCUTOR - Tenho estado a pensar numa solução muito simples, tão simples e tão evidente como o ovo de Colombo.

TODOS - Qual é a coisa, qual é ela que cai no chão e fica amarela?

LOCUTOR - Pois, então, vou dizer: passa-se o comboio por cima da senhora!

TODOS - Apoiado! Viva! Acção!

SENHORA - Ai, o meu sapato! (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 82-83).

O desfecho evidencia o carácter cômico da cena, construído por meio do exagero e da inversão de prioridades. Diante de uma situação absurda, a solução proposta é ainda mais absurda, e a própria vítima permanece fixada na preocupação com o sapato. Há um problema concreto e simples, mas a resposta passa por comissão, votação, propostas mirabolantes e recusa da administração, ou seja, uma máquina institucional que funciona por inércia, desligada do real. A comicidade, assim, satiriza a irracionalidade do individualismo e de uma lógica burocrática que persiste mesmo quando já perdeu o sentido.

²⁸ Comboios - trens.

A Feira continua com a canção *Marcha da Europa*, com letra de José Fanha, Dulce Fanha, Luís Gamito e Raul Calado, e música de Gil Nave. A canção aborda a entrada de Portugal nos acordos europeus, evidenciando uma ambivalência: por um lado, promessa de avanço econômico e, por outro, retrocesso causado pelo aprofundamento de formas de exploração capitalista.

Refrão

Ainda bem graças a Deus
Estão para vir dias melhores
Nós vamos ser europeus
Ver televisão a cores

Thank you, Merci, Tanka allô
Obrigada CEE
Alguns gritam aí como é bom
Mas ninguém sabe o que isso é

Vamos ter tudo a fartar
Coca-cola detergentes
Gasolina e falta de ar
Rádios e pasta pros dentes (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 84).

Na peça *De Joelho... Chegou a Virgem*, do ator e cineasta Artur Smedo, surgem temas como o futebol, a religião e a disputa pela terra. Popularmente, diz-se em Portugal que parte da manutenção da ditadura salazarista se apoiava nos três “F”: Fátima, Futebol e Fado, que “pacificavam e alienavam” o povo. Fátima refere-se à Virgem Nossa Senhora de Fátima, a quem é dedicado um imenso santuário na cidade homônima, destino de grandes peregrinações e local onde a santa teria aparecido em 1917. A religião integra, assim, o aparelho ideológico, tal como o fado português, estilo musical predominante que, durante a ditadura, recebeu certo grau de enaltecimento e reconhecimento. O entretenimento associado ao futebol manifesta-se, por sua vez, na histórica rivalidade entre Sporting e Benfica, ambos sediados em Lisboa.

O texto inicia-se com três vendedeiras (provavelmente interpretadas por Céu Guerra): uma vende uma caneta esferográfica “legitimamente portuguesa”, outra um novo mapa do país com “Portugal reduzido à área medieval”, e a terceira um produto, possivelmente um pente, feito de marfim, destacando que já não é produzido com esse material e que serve a todos os tipos de cabelo. A referência ao

marfim pode remeter à exploração colonial, particularmente em Moçambique, que foi colonizada até 1975, por Portugal.

Em seguida, surge o Locutor (Mário Viegas), que, entre diversas propagandas, narra a final entre o Benfica e o Bayer da Alemanha Federal, no contexto da Guerra Fria. O presidente do Benfica (Manuel Marcelino) promete que, caso o time marque o gol decisivo, levará o estandarte do clube a Fátima. Com o gol, ocorre um milagre: uma personagem com deficiência motora, Chico, recupera os movimentos. Todos partem então em peregrinação, mas, após dois quilômetros, são interceptados por um Latifundiário armado, que os acusa de serem “arruaceiros invasores de terras”, já que carregam uma bandeira vermelha. O Locutor corrige reiteradamente, afirmando tratar-se do estandarte *grenat* do Benfica, mas o Latifundiário insiste: “O vermelho não passará!” (*Ao Qu’isto Chegou*, 1977, p. 90).

A situação é apaziguada com a aparição de Nossa Senhora de Fátima (Paula Guedes) e do presidente do Sporting, que une seu estandarte verde ao do Benfica, formando, segundo a Virgem, “as cores da bandeira multinacional”. A cena condensa, por via alegórica, a articulação entre religião, espetáculo esportivo e interesses econômicos, sugerindo uma configuração sintética da identidade nacional alinhada a esses vetores. O grupo segue então para Fátima, e o Locutor encerra:

LOCUTOR - Mais uma vez um milagre se dá nosso torrão natal, sepultura e berço de heróis. E lá vamos cantando e rindo a caminho de Iria²⁹ guiados pelos dois estandartes. A promessa será cumprida! Que Deus abençoe a nossa Pátria e a nossa Família. O recomeço da etapa teve início às 15 e 33 a hora exacta marcada pelo nosso Timex a multinacional ao serviço do pulso do trabalhador! (*Ao Qu’isto Chegou*, 1977, p. 93).

O depoimento de Paula Guedes (2018, entrevista) revela, por sua vez, o caráter improvisado e inventivo da encenação, evidenciando tanto as limitações materiais quanto a dimensão cômica do processo, que frequentemente transbordava para a recepção do público:

Na estreia, é extraordinário, nós não tínhamos nada. Fomos buscar um lençol. Então pus o lençol assim [em volta da cabeça], e eu tinha que aparecer numa varanda. Eu pus o lençol, mas não podia segurar, porque tinha que fazer assim com as mãos [palmas das mãos para cima], com as

²⁹ Cova da Iria, onde a virgem Fátima teria feito sua primeira aparição. Local atual do Santuário de Fátima, no distrito de Santarém.

mãos abertas, e tinha uma coroa e tal. Então, entre as minhas pernas, estava o cenógrafo e figurinista Wladimir Franklin, que era quem puxava aqui na cintura o lençol. Logo, estreio como Nossa Senhora de Fátima com um homem embaixo das minhas pernas.

Foi uma estreia muito interessante, e o Mário Viegas, que era o jornalista, quando eu aparecia na tal varanda, perguntava às pessoas: “Qual é a sua emoção de ver Nossa Senhora?” E eu tinha que ser séria, não é?, estava de Nossa Senhora. Essa parte era engraçada porque, quando nós fazíamos turnês pelo país todo, eu lembro-me do Mário, num lugar aqui perto. O Mário Viegas perguntou: “Mas o que é que sente, minha senhora?” E a senhora não dizia nada, e ele dizia: “Mas, ao ver Nossa Senhora, diga qualquer coisa, minha senhora! A senhora está muda! Está muda de espanto!”. E, de trás dessa senhora a quem ele estava a interrogar, ouviu-se: “Ela é surda e muda!”

A sigla CEE, evocada na canção anterior, pode ser relacionada à fala da Virgem sobre uma “bandeira multinacional”, uma vez que ambas remetem ao debate da época acerca da integração de Portugal à Comunidade Econômica Europeia. Criada em 1958 com o objetivo de estabelecer um mercado comum, a CEE constitui o embrião da atual União Europeia, à qual Portugal aderiu em 1986. Na cena, essa referência surge de modo crítico, associada à construção de novos mitos que substituem ou se somam aos anteriores

Para Seródio (1977) o quadro “refere ainda a realidade do Portugal de hoje na denúncia de mitos alienantes como os milagres e o futebol aos quais, num quadro de uma grande comicidade (o de Arthur Smedo), se cola um novo mito que alguns se esforçam por erguer: a ‘conquista’ da CEE”. A comicidade é utilizada para, mais uma vez, evidenciar a persistência e a atualização de mecanismos ideológicos de mediação e controle social que, apesar do 25 Abril, exigiam maior esforço para serem desmontados de suas funções alienantes.

Figura 14 — *Religiosidade portuguesa* de Maria Rolão



Fonte: Rolão, 1977.

Figura 15 — *A dimensão mitológica do desporto* de Man.



Fonte: Man, 1977.

Legenda: Obras da exposição Mitologias Locais.

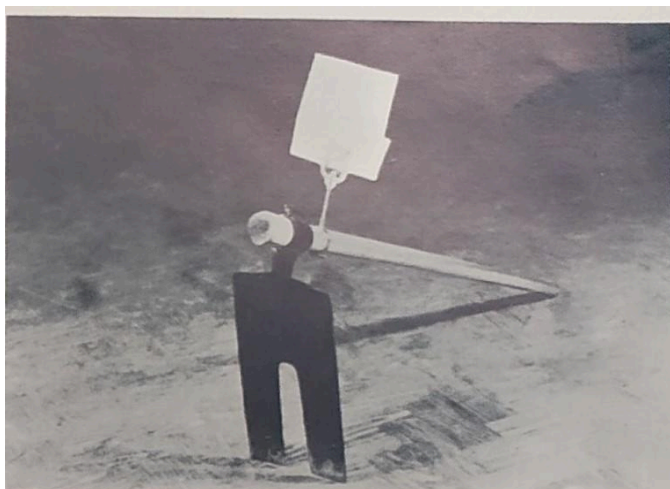
A Feira prossegue com *Depois da Canção*, do dramaturgo e encenador Francisco Nicholson, peça curta composta por sete personagens com nomes que soam como apelidos: Vivi, Náná, Mé, Fifi, Dódó, Zé e Maria. Todos acompanham, pela janela, o início da Revolução dos Cravos e a movimentação nas ruas, enquanto atualizam suas apreciações teóricas sobre Engels, Sartre, Bertrand Russell, Marcuse, entre outros intelectuais e militantes. As personagens, que representam intelectuais, pretendem “levar a civilização” aos trabalhadores e acreditam ser o grupo responsável por desencadear a revolução tão ansiada por um povo que consideram inculto. Supõem, ainda, que, após a revolução, cargos governamentais lhes seriam destinados, uma vez que a ação cultural do país dependeria deles.

Suas características são infantilizadas, assim como suas atitudes em grupo, o que se evidencia em falas como a de Maria, que insinua que Dódó ainda não sabe ir ao banheiro sozinho. A construção dessas personagens acentua o distanciamento entre discurso e prática, expondo uma crítica à autopercepção de vanguarda intelectual dissociada das condições concretas do processo revolucionário.

Ao longo da encenação, o intelectual é um dos tipos caracterizados de maneira desigual, seja no plano cênico, literário ou no rigor de fidelidade ao real, segundo Seródio (1977), que o descreve como “considerado na imobilidade do gesto retórico, no egoísmo sobranceiro, no parasitismo ostensivo”, críticas que, embora pertinentes em alguns casos, evidenciam também uma leitura redutora desse grupo social.

Para Porto (1977), trata-se dos “intelectuais que bebem whiskey e discutem a Revolução no momento em que Abril varre (provisoriamente?) o lixo da história”.

Figura 16 — *Enxada mítica* de Sam



Fonte: Sam, 1977.

Figura 17 — *Leitura clandestina* de Manuel Filipe



Fonte: Filipe, 1977.

Legenda: Obras da exposição Mitologias Locais.

Na sequência, apresenta-se um excerto de poema do músico José Mário Branco, dividido em sete partes, que imagina um país em que a Reforma Agrária se concretiza. O texto projeta, em chave poética e combativa, um movimento de transformação que, tal como a água evocada nos versos, contorna obstáculos e

insiste em avançar, apesar das forças de contenção representadas por figuras de autoridade política e militar. A metáfora da corrente que encontra seu caminho reforça a ideia de um processo histórico dinâmico, coletivo e inevitável, em contraste com as tentativas de bloqueio institucional.

Vamos supor agora, vamos, que a Reforma Agrária era assim como a água das minhas lágrimas de raiva e vinha um general para me impedir de chorar as minhas lágrimas de raiva, um general pintado de medalhas de assassinos de negros, de pobres, como nós, a cavalgar mortes impunes pelo asfalto fora...

[...] e então vejamos como essa torrente vai saltar e vai dizer olha que parede tão baixinha, olha que serra tão pequenina, e as águas encontram sempre o caminho certo, ladeiam cada obstáculo, cada penedo, cada ministro, cada doutor, cada general, cada polícia, até que começa a florir das margens o grito bem-abençoado do amor dos simples: VIVA A REFORMA AGRÁRIA! (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 100-102).

A Feira encerra-se com *Os ataques ao 25 de Abril*, poema de José António Salgueiro, musicado por Fernando Lopes Graça. Segundo Midões (1977), neste momento os músicos, que até então se concentravam em um ponto da sala, “invadem” o espaço e se juntam aos atores e atrizes, cantando coletivamente. O gesto de ocupação do espaço cênico reforça o caráter de convergência entre cena e ação política, transformando o encerramento em um momento de convocação direta.

O 25 de Abril
 Já se encontra no covil
 Das feras torturado
 Eu apelo para o povo:
 Libertemo-lo de novo
 [...]
 Nós temos que nos unir
 Não se deixem dividir
 Com palavrinhas em vão
 Se vossos filhos, mais tarde
 Sabem que o pai foi covarde
 Nunca lhe perdoarão...
 [...]
 Sabemo-te agradecer
 Ou vamos todos morrer
 ou te levantas de novo
 Nascestes num lindo mês.
 Vem para nós outra vez
 Vem depressa puro e são,
 Vem depressa puro e são
 Não demores no regresso
 É tudo quanto te peço
 É tudo quanto te peço
 De dentro do coração (*Ao Qu'isto Chegou*, 1977, p. 102-104).

Em recapitulação, a peça durava cerca de duas horas: iniciava-se com o texto de Hélder Costa, sobre o cotidiano dos operários após o 25 de Abril, e encerrava-se com a canção de Fernando Lopes Graça, que clama pelo reengajamento do povo como força motriz do processo histórico.

Lemos (1977) identifica um movimento interno na encenação que merece destaque:

Este espectáculo, que começa diariamente com a leitura de uma notícia do jornal, parece movimentar-se, embora com intercalações, do *fim* para o *princípio* do quotidiano. Hoje para o *antes*. Esse um dos aspectos mais curiosos da construção do espectáculo e quando o final surge situado no 25 de Abril, as tropas na rua, os cravos, a *Grândola*, é a esperança revivida de que não se permitirá em regresso ao passado, a perda de grandes conquistas alcançadas.

A observação de Lemos permite compreender a estrutura como um movimento regressivo que, ao retornar ao momento revolucionário, reativa seu potencial simbólico e político no presente da encenação.

Seródio (1977), por sua vez, apresenta outra leitura sobre o desfecho do espetáculo:

Sendo um espectáculo que na movimentação, no ritmo, na música, na sucessão de quadros cómicos provoca uma boa disposição, não deixa, contudo, de apresentar uma imagem perturbadora da realidade actual e que, renunciando à apresentação de um “herói” positivo” renuncia, de certo modo, a referir a positividade ameaçada. O que pode significar apenas o optar pela seriação de dificuldades a vencer e que urge denunciar e discutir. Se não tivesse sido escolhido para o final o quadro que representa os intelectuais “varridos” para o lixo na madrugada do 25 de Abril, ao som de Grândola e que parece insinuar uma alternativa lançada para um abstrato futuro – “o 25 de Abril...” – recusando assim uma avaliação correcta do real presente e refugiando-se na aceitação de um hipotético “milagre” oferecido, o que pode, na coerência de alguns dos quadros apresentados, ser recolocado no seu espaço de mito, tão alienante como qualquer outro.

A crítica de Seródio sugere que, ao privilegiar a exposição das contradições e dificuldades, a encenação abdica de formular uma alternativa clara, podendo resvalar na projeção de uma solução idealizada e até na mistificação de uma revolução popular. Tal leitura tensiona a proposta da Feira ao apontar os limites de

uma dramaturgia que, ao recusar a síntese, aposta na acumulação de impasses como estratégia crítica.

Em 23 de dezembro de 1977, *O Jornal* publicou matéria sobre a encenação, destacando seu sucesso de público: “Perto de 1500 pessoas afluíram, em oito dias, a uma das salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, para assistir ao último espectáculo de ‘A Barraca’ e de Augusto Boal”. Meses depois, segundo anúncio publicado no jornal *Opção*, em fevereiro de 1978, *Ao Qu’isto Chegou* teve uma temporada que percorreu bairros populares de Lisboa ao longo de um mês. Em seguida, apresentou-se no Boa União, em Alfama, e no Teatro Gil Vicente, em Coimbra. A digressão continuou por cerca de um ano, passando por diversas cidades e pelo espaço próprio do grupo, então localizado no Largo do Rato, em Lisboa.

Diferente das edições anteriores, esta Feira de Opinião ultrapassou, inclusive, seu território de origem. Em 1983, quando a Barraca fez temporada no Brasil, a *Feira Portuguesa de Opinião* foi apresentada no Centro Cultural São Paulo.

No livro de A BARRACA - 25 Anos (2001), uma avaliação posterior, com um olhar já distanciado sobre esta experiência, sintetiza o sentido da montagem: “... A função do espectáculo era assinalar a repressão política, a viragem à direita do que um dia se chamou a Revolução dos Cravos...”.

A encenação dispõe, ao longo de sua estrutura fragmentada, cenas cômicas de notório efeito de riso e reflexão. Dessa forma, chama atenção sua capacidade satírica, conjugada a materiais de tom mais sério e de lírica expressiva. A aposta na fragmentação termina por acentuar a leitura política de que a fragmentação do processo revolucionário, sequestrado pelos interesses das classes dominantes, inclusive estrangeiras, teria sido responsável pelo seu abafamento, sobretudo quando os algozes da ditadura salazarista acabam inocentados de seus crimes. Cabe destacar, contudo, que o exame crítico da peça não poupa responsabilidades, distribuindo-as entre diversas figuras sociais que contribuíram para murchar os cravos desabrochados.

Assim sendo, a reconstituição da encenação permite compreender que *Ao qu’isto chegou – Feira Portuguesa de Opinião* se organizou como um dispositivo cênico de intervenção que, por meio da justaposição de quadros, da circulação do

público no espaço e da articulação entre diferentes linguagens, expõe a recomposição das estruturas de exploração, tanto pela intensificação da presença do capital internacional e pela reconfiguração de formas de acumulação no período quanto pela permanência de práticas e instituições herdadas do regime anterior.

Assim, ao responder à pergunta “ao qu’isto chegou?”, a Feira compôs um campo de problemas para evidenciar as disputas em torno dos rumos do processo revolucionário. Apesar de tentar manter ativo o debate público, convocando o espectador a reconhecer-se como parte desse processo, constata um quadro em que o vermelho já se encontrava desbotado.

Figura 18 — Cartaz de Ao Qu'isto Chegou - Feira Portuguesa de Opinião



Fonte: A Barraca, 1977d.

Figura 19 — Capa do programa da peça "Ao Qu'isto Chegou"



Fonte: A Barraca, 1977e.

Figura 20 — Fotografias na S.B.N.A.

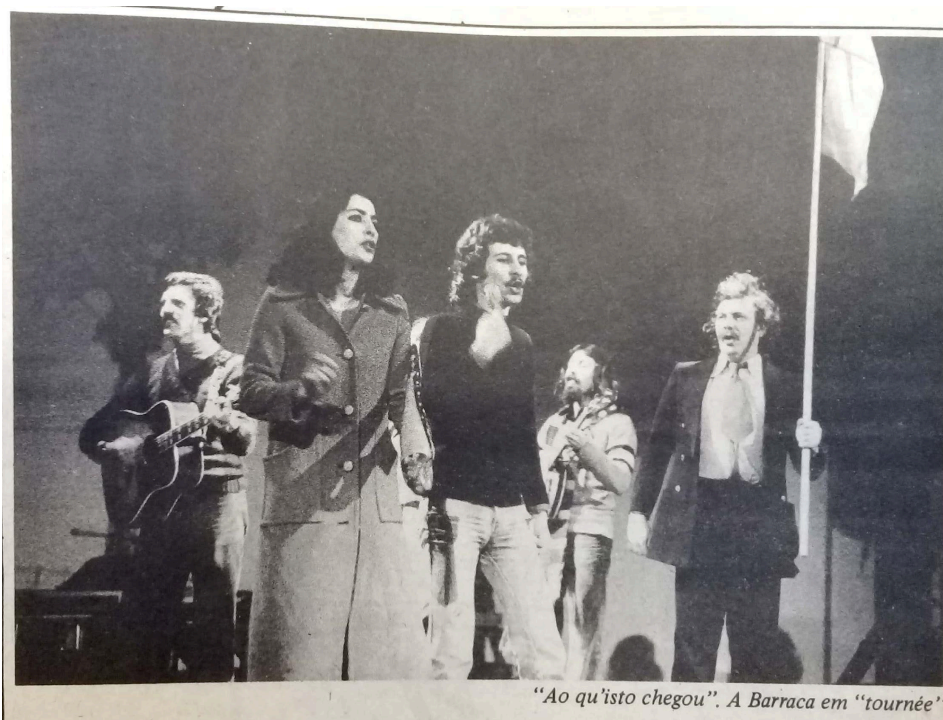


Teatros

A Barraca, na Sociedade Rio de Janeiro, Rua da Atalaia, T. 327276, até domingo, 19, às 21.30, **Ao Qu'isto Chegou**, en-



cenação de Augusto Boal a partir de textos inéditos de vários autores portugueses.



"Ao qu'isto chegou". A Barraca em "tourn  e"

Fonte: Fotografias, 1977.

Legenda: Da esquerda para direita, Mário Viegas no microfone, Céu Guerra saltando e Marcelino. Carregando a cruz vemos Céu na SNBA. Entre músicos e atores, vemos Paula Guedes.

Figura 21 — Encenação de *Ao Qu'isto Chegou!* na sede do grupo, no Largo do Rato.



Fonte: Encenação, 1977.

4.1 Recepção crítica

Obtivemos acesso a um conjunto específico de críticas, as colecionadas por Fernando Midões, atualmente pertencentes ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, mediante doação de seu espólio. Apesar da limitação, trata-se da recepção de alguns dos principais críticos teatrais daquele momento. Não foi possível aferir as datas exatas dessas publicações, pois a coleção é composta por recortes avulsos de jornais, mas sabe-se que são de 1977. São críticas de Maria Helena Seródio (Jornal *O Diário*), Fernando Midões (Jornal *Diário Popular*), Carlos Porto (Jornal *Diário de Lisboa*), José Valentim Lemos (Jornal *Diário de Notícias*), Jorge Listopad (Jornal *Expresso*) e Maria Helena de Mesquita (Jornal *A Capital*).

Boa parte desse conjunto já trabalhava com crítica especializada desde antes do 25 de Abril, ou seja, possuía conhecimento e, em certa medida, afinidade com um tipo de teatro que foi rapidamente suplantado pela valorização de práticas experimentais após o fim da censura. Dessa forma, é importante considerar algumas questões: qual seria o limite de compreensão e abertura desses críticos em relação às novas experiências estéticas produzidas por diversos grupos teatrais no contexto pós-revolucionário? Que tipo de experimentação passou a ser valorizado dentro desse novo horizonte crítico? A partir desses questionamentos, discutiremos a recepção crítica de *Ao qu'isto chegou*.

Para começar, destaca-se que, nessas críticas, é recorrente o uso do termo *colagem* para se referir à encenação. Lemos (1977) e Midões (1977), por exemplo, definem o espetáculo como uma “colagem de textos críticos”. A reiteração dessa denominação pode ser compreendida como um marcador do caráter experimental da obra, associado a uma forma aberta, em processo e não estabilizada. No entanto, o termo também aparece como chave de avaliação estética, na medida em que essa colagem oscila entre um procedimento experimental valorizado e uma forma percebida como inacabada, como sugere o comentário de Porto:

A Barraca fez uma colagem (na estreia ainda mal colada) de discursos sobre algumas das coisas que têm acontecido neste país – imagem dramaticamente forte que traduz em termos de espetáculo o

desalento – ou furibundo – “ao qu’isto chegou” que cada um de nós tem dito para si mesmo ou para os amigos. (Porto, 1977).

O termo *colagem*, emprestado das artes visuais, não é inédito na crítica portuguesa. Na análise das críticas de *Liberdade, Liberdade*, ele também aparece, como demonstrado no capítulo anterior. Refere-se a um procedimento de uso constante na produção visual das vanguardas artísticas europeias do início do século XX, como o cubismo e o dadaísmo. Seu uso se estende à arte contemporânea, adquirindo maior complexidade técnica, mas sua origem remete a práticas mais antigas, como os mosaicos, presentes desde, pelo menos, as civilizações mesopotâmicas. Sobre a *Feira Paulista de Opinião*, Rocha (2016, p. 215) afirma que ela poderia chamar-se propriamente de “‘mosaico’ da representação brasileira”, o que aproxima os olhares brasileiro e português ao identificar, na estrutura, uma chave interpretativa comum.

A Feira, embora apresente fundamentalmente essa característica fragmentária, não se reduz a uma simples sucessão de *sketches*, pois há uma evidente busca de unidade, reconhecida pela crítica. Lemos (1977) ressalta a existência de uma coesão, apesar da diversidade de contribuições, perceptível desde a integração entre a peça e a exposição *Mitologias Locais*. Ainda assim, aponta a presença de oscilações qualitativas, com textos considerados esquemáticos ou pouco interessantes coexistindo com outros de maior densidade poética, capazes de produzir imagens com potencial para se tornarem “parte do imaginário e do patrimônio cultural do espectador” e, por extensão, do patrimônio coletivo.

Ainda no que se refere à construção dessa unidade, Lemos (1977) afirma que A Barraca contribuiu com sua **própria opinião** no processo criativo, o que gerou uma tensão de equilíbrio instável, em grande medida bem resolvida na montagem. Nos casos em que essa articulação não se efetiva plenamente, emergem “contradições e ambiguidades políticas que não deixam de ser importantes”. O autor cita o quadro da Coca-goma como exemplo de cena mais fraca e esquemática:

[...] A ambiguidade que fica pairando, e que se traduz em gargalhadas soltas, parece-me perigosa e desmerecedora de projecto do espectáculo.
Quais as forças nacionais que se pretendem criticar ali? E, se se queria

criticar o chamado **eurocomunismo**³⁰, isso teria de ser feito de forma clara, inserindo os casos nas condições históricas dos respectivos países e nunca através de **aportes duvidosos**, que recusam – mesmo ao espectador – o espírito crítico, e não se inserem no trabalho vivo e lúcido face à realidade portuguesa que este espectáculo quisesse ser (Lemos, 1977).

Para Listopad (1977), o “artefacto deveras curioso” é a Feira apresenta-se por meio de uma “extrema liberdade de construção”, na qual todos os textos foram considerados válidos e aproveitáveis. A encenação mobiliza o “conceito de que teatro é tudo o que se passa no palco”, articulado à ideia de que qualquer espaço pode funcionar como palco. Esses depoimentos evidenciam o compromisso da Barraca com um teatro popular e de amplo alcance, aspecto intensificado pelo trabalho de Boal, cuja trajetória já indicava um engajamento crescente com práticas teatrais voltadas à participação coletiva. Com o Teatro do Oprimido, esse compromisso se radicaliza, orientando-se para a ampliação do acesso e da intervenção social por meio da cena.

Listopad (1977) identifica ainda um duplo movimento que produz estranhamento: “O resultado final, apesar de toda diversidade, é **fortemente unificado** no espírito do espectáculo” (grifo nosso). Esse espírito corresponderia a uma resistência “aos lados considerados negativos da conjuntura portuguesa”. Mesquita (1977) reforça essa percepção ao afirmar que “na riqueza admirável das ideias, na concatenação e articulação dos textos está um dos segredos da dinâmica do espectáculo”.

Se, para Lemos (1977), o quadro Chegou a Coca-goma é fraco e esquemático, Midões (1977) aprofunda a crítica, inclusive em relação aos momentos de maior densidade:

Analisando o que o espectáculo é... e nunca o que poderia ter sido, diremos que afastada a hipótese dos perigos não dominados, a ideia colhida de “Ao Qu'isto Chegou” é a de que a leitura apresentada (mesmo a de alguns textos de valia, detentores de carga explosiva intensa) **não jogou na densidade plena dos temas e das situações, foi demasiado horizontal. Preferiu um lúdico (em torrentes, por vezes) muito espectacular**, deixando na sombra a incomodidade e os efeitos que geraria um traço perfurante e incisivo de inequívoco rigor dialéctico.[...] Aqui e acolá

³⁰ O eurocomunismo, concepção atrelada ao Partido Comunista Português no que tange os rumos do PREC, seria a experiência de transição comunista dos países da Europa ocidental, por entender que o exemplo da URSS não lhes cabia, uma vez que este teria perdido o cunho leninista.

comparecem ainda momentos pouco clarificados e pouco clarificadores, como no caso do pragmático “filósofo” “Zé Grilo” (Midões, 1977).

Para Midões, o espetáculo impacta visualmente, mas não se aprofunda de forma suficiente. O autor considera que o tratamento dos conflitos se mantém em um plano superficial, ainda que aborde “problemas vitais do quotidiano português de 1977” e contenha “desmistificações, alertas e palavras duras”.

Listopad (1977), por sua vez, reconhece o mesmo espírito de resistência como elemento unificador, mas observa que “este espírito não é sustentado o bastante pelos meios com que o espetáculo foi produzido”, elencando algumas insuficiências mais notórias: (1) a elevada densidade discursiva dos textos não é compensada por soluções cênicas capazes de converter essa verbalidade em metáfora teatral, resultando em certa inflação verbal; (2) “o convencionalismo e o melodramatismo de alguns trechos não são superados por uma nova visão; assim, os nós dramáticos, preparados com habilidade eram, por vezes, diluídos”; 3) a integração entre músicos e atores ocorre apenas no final, quando poderia ter sido explorada de forma mais consistente ao longo da encenação.

As chamadas “insuficiências técnicas” colocadas por Listopad (1977) podem revelar aspectos efetivamente problemáticos da montagem, mas também as expectativas normativas do próprio crítico, baseadas em modelos de encenação considerados mais “acabados”. Em decorrência disso, cabe questionar em que medida tais parâmetros são adequados para avaliar uma proposta como a da Feira de Opinião. As reflexões de Rocha e Carvalho (2016) sobre a Feira Paulista de Opinião oferecem um contraponto relevante:

Feira Paulista de Opinião foi, assim algo mais do que um espetáculo bem-acabado, inovador ou esteticamente harmônico, critérios que costumam balizar os juízos da crítica teatral. Ele foi uma tentativa de trabalho autocrítico que se imaginou como um modelo aberto a ser reinventado por outros, uma célula de mobilização dramatúrgica (Boal realizou outras *Feiras* depois, no exílio): deve ser compreendido e avaliado por **seu sentido processual**, por seu inacabamento que pedia futuro, algo que foi interrompido pela dinâmica histórica” [grifo nosso] (Rocha; Carvalho, 2016, p. 12).

Ou seja, a Feira de Opinião é menos um modelo acabado e mais uma manifestação cênica de um processo coletivo, que, no caso português, mobilizou um

amplo conjunto de artistas em torno de um projeto comum para constituir não apenas a cena, mas também um horizonte de transformação, tanto das condições de produção teatral quanto das próprias dinâmicas sociais que atravessam o período.

Apesar da sinalização da unidade, o aspecto da cisão não apenas se sobressai como estrutura, mas opera também como princípio organizador da crítica política mobilizada pela obra. A capa do livro com a dramaturgia, por exemplo, apresenta uma colagem do corpo humano, ao qual foram agregadas novas partes que parecem, ao mesmo tempo, transformar sua capacidade funcional. Embora possua duas pernas orientadas para o movimento à frente, o tronco e a cabeça voltam-se para trás, figurando a tensão entre fluxo e contrafluxo histórico, avanço e retrocesso.

Figura 22 — Ilustração por Soares Rocha



Fonte: Ao qu'isto, 1977.

Listopad (1977) é o único a denominar a forma da encenação por *revista dramática* que apresenta o “caldeirão dramatúrgico”. Lemos (1977) de alguma forma

concorda, sem escolher essa denominação quando afirma: “[...] esta “Feira Portuguesa da Opinião” **tem na sua estrutura muito de revista**. Não falta sequer o quadro “sério” – ainda em relação à revista, a cena do diálogo entre um homem e a sua consciência” (grifo nosso).

Segundo Midões (1988) esse específico fenômeno teatral — a revista à portuguesa, uma adaptação da revista francesa — está presente em Portugal desde 1850 com grande receptividade do público. Sua verdadeira vocação, de fato, conta com espírito crítico, humorístico e vivaz, tem como característica formal e presença da música e:

o poder caricaturesco, rápidas mutações, pela permanente entrada e saída dos comediantes da pele dos personagens, pelo diálogo direto com o público e, até, por sua forma de recorrer a improvisação durante o espetáculo, se aproxima em alguns aspectos da forma épica definida por Brecht, situando-se nas antípodas do teatro aristotélico. A figura do “compadre” (que hoje tende a desaparecer), que comenta a ação e une os “sketchs”, tanto nas “revistas de enredo” como nas “soltas” (onde predomina a independência de “sketchs”), corresponde a um último e subconsciente esforço na busca da unidade de texto que a natureza atomizada do gênero rejeita continuamente. (tradução da autora)³¹

Nesse sentido, a aproximação com a forma da revista pode ser explicada por se tratar de um gênero teatral bastante presente na tradição portuguesa e, portanto, reconhecível, ao mesmo tempo em que elementos como a abertura ao improviso e a mobilidade cênica são marcantes no espetáculo.

Nesse contexto, também emergem, na recepção crítica, observações relativas aos aspectos espacial e acústico da sala da SNBA. Sobre o espaço da encenação, Mesquita (1977) observa: “**O espaço** imaginado por Boal permite uma mobilidade assombrosa que é constante motivo de interesse. Também os **adereços** são, na sua simplicidade, verdadeiros achados”.

Neste amplo espaço os atores e atrizes se deslocavam por diferentes pontos para fazer as cenas. Para Listopad (1977), a configuração de uma arena não

³¹ [...] Su poder caricaturesco, por sus mutaciones rápidas, por la permanente entrada y salida de los comediantes en la piel de los personajes, por el diálogo directo con el público e, incluso, por su forma de recurrir a la improvisación durante el espectáculo, se aproxima en algunos aspectos a la forma épica definida por Brecht. situándose en las antípodas del teatro aristotélico. La figura del “compadre” (que hoy tiende a desaparecer), que comenta la acción y une los “sketchs”, tanto en las “revistas de enredo” como en las “sueñas” (donde predomina la independencia de “sketchs”), corresponde a un último y subconsciente esfuerzo en la búsqueda de una unidad de texto que la índole atomizada del género rechaza continuamente (Midões, 1988, p. 63).

permitiu uma transmissão eficaz da movimentação do elenco para todo o público. Lemos (1977) corrobora:

Um trabalho como este devia ser feito de molde a oferecer, quer ao nível do espaço cenográfico, quer da movimentação, uma visão igualmente boa em diversos pontos da sala, o que não acontece, privilegiando-se, nitidamente, como no palco italiano, uma zona na plateia. Só que, enquanto neste último essa zona é a única que existe, aqui há outras e essas saem perfeitamente desprivilegiadas, perdendo o espectador que esteja parte se imagens importantes. Algumas cenas perdem mesmo completamente o seu impacto (é o caso do diálogo com a consciência), cena em que a intensidade luminosa é também excessivamente baixa.

Outro aspecto relacionado às dificuldades com o espaço foi a má acústica, que comprometeu a audição de partes do texto e das canções. Midões (1977) aponta a “marcação pouco conjugada com o número de microfones disponíveis” como fator agravante. Deve-se considerar, ainda, que a dimensão da sala colocava desafios específicos à encenação, como indica o registro fotográfico:

Figura 23 — Salão da SNBA



Fonte: Pomar, 1949.

Legenda: Fotografado durante exposição de 1949.

Apesar das queixas às questões técnicas e, em certa medida, à própria encenação, pode-se considerar que a montagem obteve uma recepção crítica globalmente favorável, sendo caracterizada como uma “proposta revolucionária, aberta, mobilizadora e arrojada” (Guennes, 1977). Céu Guerra, em reportagem publicada uma semana após a estreia, declarou:

Tivemos de cortar ou reduzir alguns textos, em nome do equilíbrio do espectáculo, para não o tornarmos excessivamente pesado, pois a grande maioria dos nossos autores não teve ainda oportunidade de ver seus textos

representados e não sabe, portanto, escrever para teatro. Há coisas muito belas mas que não resultam teatralmente, mas o espectáculo, apesar desses limites naturais, tem tido uma enorme aceitação e podemos dizer que a SNBA nunca foi tão visitada numa semana, pois vieram aqui, desde a nossa estreia, no dia 12 corrente, **cerca de 1500 pessoas** [grifo nosso] (*in* O Jornal, n. 139, 1977).

Para este trabalho, não foi possível acessar depoimentos diretos de espectadores. Ainda assim, os depoimentos dos artistas permitem entrever a recepção do público. Moniz³² (2018, entrevista) relata que a *Feira Portuguesa de Opinião*:

Abalou qualquer coisa em Portugal, abalou, mexeu; a peça de teatro não passou despercebida, foi atuante. Percebi [isso] porque gerou idas [ao teatro] numa altura em que não era fácil — barato nunca é — fazer publicidade. Havia quem ia e transmitia, criando uma corrente de público significativa para um espetáculo de um grupo que não era dos tradicionalmente apoiados pelo regime; antes pelo contrário, era um grupo completamente contestatário. [Estava] sempre cheio, não só na estreia; cheguei a voltar lá e vi, e ainda hoje me falam nesta peça, e já passaram mais de 40 anos, quase 50.

Listopad (1977) considera o espetáculo um caso singular no gênero em Lisboa e afirma que ele “vale como achega para o teatro comprometido”. Porto (1977) acrescenta que Boal “conseguiu criar formas cénicas que exprimem com grande eficácia e, por vezes, com originalidade, as propostas dos autores”, destacando imagens como a do juiz que se masturba, o aparecimento de Nossa Senhora, o fascista que engole o cravo e o banho do presidente numa banheira cheia de coca-goma.

A atuação de Luís Lello, Mário Viegas e Maria do Céu Guerra é reiteradamente destacada pela crítica como um dos aspectos mais memoráveis do espetáculo, conforme apontam Midões, Mesquita, Listopad e Porto. No que diz respeito ao trabalho de atuação, a liberdade para o imprevisto é frequentemente mencionada, nos relatos dos atores e atrizes d’A Barraca, como uma das contribuições mais significativas de Augusto Boal ao grupo. Em função disso, cada apresentação adquiria contornos próprios. Marcelino (2018, entrevista) recorda que

³² Entrevista concedida à autora. Lisboa, 25 jul. 2018.

o texto permanecia o mesmo, mas sua realização em cena se transformava à medida que, nas apresentações, surgiam novas maneiras de contracenar.

O fato de o grupo ter permanecido meses em cartaz ampliou as possibilidades de experimentação e descoberta. Nesse contexto, havia espectadores que retornavam três ou quatro vezes para assistir à mesma peça. Paula Guedes e João Soromenho concordam ao afirmar que as mudanças em cena ao longo das apresentações, bem como o caráter não acabado do espetáculo, constituíam um diferencial da Barraca em relação a outros grupos portugueses da época. A habilidade para o improviso era construída ainda nos ensaios:

[Boal] tinha uma coisa normalíssima em termos de teatro que era começar pelo aquecimento físico e depois muitas vezes “de agora façam isso, agora vamos imaginar essa situação assim, vá lá, vão pra lá”. Então esse trabalho, [Boal] via, depois criticava. A gente sentávasse: “ah porque isso, isso não apareceu, porque que fizestes assim assado” e essa conversa, essa questão. “Fica aqui, explica lá, nunca dizendo tá mal feito! Fizeste bem, explica lá porque é que fizeste, mas porque que foi assim, não fizeste assado? Explica. E isso era uma coisa que nós começamos a aprender e que enriquecia de uma maneira fantástica porque nos abrigava a repensar e a tornar a pensar pelo menos três vezes sobre o porque que tínhamos tomado essa decisão e depois uma outra coisa é o conjunto (Marcelino, 2018, entrevista)

Soromenho (2018, entrevista) explica que “não havia um histórico de um diretor que deixasse os atores tão livres para criar e depois pinçar o que funcionava mais para a encenação”. Guedes (2018, entrevista), por sua vez, enfatiza que o trabalho era criativo e coletivo e, nas apresentações, o público nunca era esquecido pelos atores.

Mesquita (1977) pontua em sua crítica: “[...] Uma faceta brilhante do trabalho de Augusto Boal **cujo principal mérito consiste em descobrir as virtualidades de cada pessoa, ou melhor, as capacidades de expressão escrita, oral, gestual que existem em cada indivíduo**” (grifo nosso).

Dessa forma, a valorização do processo de criação coletiva e da relação com o público permite compreender que a encenação não se apoiava apenas na articulação formal dos quadros, mas também em um modo de trabalho que privilegiava a experimentação, a escuta e a construção conjunta. A abertura ao improviso, longe de configurar uma ausência de rigor, constituía um princípio

estruturante da atuação, responsável por sustentar o caráter dinâmico, processual e politicamente engajado do espetáculo.

4.2 E depois...

Após *Ao Qu'isto Chegou* o grupo montou *Barraca conta Zé do Telhado*, estreado em junho de 1978, com músicas de Zeca Afonso, cenografia de João Brites, dramaturgia de Hélder Costa e direção de Augusto Boal. Pouco tempo depois da estreia, Boal mudou-se para Paris, onde desenvolveu outros aspectos do trabalho com o Teatro do Oprimido até 1985, quando retornou ao Brasil.

Ainda em Portugal, Boal realizou experimentos com as técnicas do Teatro do Oprimido, percorrendo cidades portuguesas e outros países da Europa com oficinas. O diretor demonstrava interesse em se dedicar mais intensamente a essa prática. Marcelino (2018, entrevista) relata que Boal chegou a propor que A Barraca se tornasse um grupo de Teatro do Oprimido, o que, no entanto, não se concretizou.

Além disso, Boal começava a perceber que a situação em Portugal não lhe oferecia segurança. Em carta escrita a Cecília Thompson, em janeiro de 1977, o teatrólogo afirma: “No mais, ganhamos bem, mas mesmo assim Portugal dá uma insegurança danada: fecham-se faculdades, exterminam-se organismos de cultura popular. Resumo: este meu segundo exílio vai ser brevemente substituído por um terceiro. Onde? Sei lá”³³,

Outro fator desfavorável à sua permanência em Portugal foi o início de uma aproximação diplomática entre Portugal e o Brasil, que passou a cobrar do governo português esclarecimentos sobre as atividades de Boal em território luso, questionando o cargo que ocupava no Conservatório de Lisboa e suas manifestações públicas contrárias à ditadura militar brasileira. Para evitar tensões diplomáticas, as autoridades portuguesas não o demitiram, mas passaram a dificultar suas atividades no país. Até mesmo o passaporte português de Boal era questionado pelo governo português.³⁴

³³ Trecho disponível em: <https://coffeepaste.com/augusto-boal-exilio-cartas/>. Acesso em 19/09/2019.

³⁴ Para mais informações, cf. Pezzonia (2017). A tese demonstra de modo pormenorizado como a cooperação entre Portugal e Brasil afetou o exílio de vários brasileiros entre 1974 e 1982.

Hélder Costa assumiu então a direção d'A Barraca, que segue em atividade até hoje e tem sede no Teatro Cinearte, no Largo de Santos, em Lisboa. A partir de então, o grupo prosseguiu em diálogo com Boal e com o Brasil. Em 1983, realizou uma turnê no país com seu repertório e, em 2007, estreou *Herança Maldita*, última peça escrita por Boal, que havia manifestado o desejo de que fosse encenada pela companhia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Ao qu'isto chegou – Feira Portuguesa de Opinião* permitiu compreender a encenação como um dispositivo de intervenção diretamente vinculado às disputas políticas do Portugal pós-25 de Abril. Ao articular uma estrutura fragmentada, baseada na justaposição de quadros, na circulação do público e na conjugação de diferentes linguagens artísticas, a peça constrói uma leitura crítica do processo revolucionário, mostrando suas tensões, impasses e reconfigurações.

Longe de se limitar a uma sucessão de cenas, a Feira organiza uma unidade marcada por contradições, na qual a fragmentação formal se relaciona à própria fragmentação do processo histórico que tematiza. Desse modo, a encenação expõe não apenas os efeitos imediatos da Revolução dos Cravos, mas também a permanência de estruturas de poder, a recomposição de formas de exploração e a emergência de novos vetores de reorganização social e econômica no período.

A recepção crítica do espetáculo, por sua vez, explicita tanto o reconhecimento de seu caráter inovador quanto às dificuldades de apreensão de sua forma aberta e processual. As leituras que o definem como “colagem” ou aproximam sua estrutura da revista portuguesa indicam tentativas de nomear um objeto estético que tensiona categorias consolidadas, ao mesmo tempo em que revelam expectativas ainda vinculadas a modelos de encenação mais estáveis e unificados. As críticas às chamadas “insuficiências técnicas” e à desigualdade entre os quadros também permitem situar a montagem no interior de um campo teatral em transformação, no qual a profusão de novas formas de criação e produção ganhava expressão.

Nesse contexto, destaca-se o trabalho de Augusto Boal junto ao grupo A Barraca, particularmente no que diz respeito à valorização do processo, da improvisação e da relação com o público. A abertura à experimentação, evidenciada nos relatos dos atores e na própria dinâmica do espetáculo, caracteriza-se como princípio estruturante de uma prática teatral que buscou vincular pesquisa estética e intervenção social.

A experiência de Augusto Boal não se configura, contudo, como um momento linear de desenvolvimento de seu percurso artístico, sendo atravessada por tensões políticas e dificuldades concretas de permanência no país, como expõem seus próprios relatos. Nessa mesma conjuntura, Boal já demonstrava interesse em se afastar da direção de companhias profissionais, voltando-se às formulações do Teatro do Oprimido.

Por outro lado, o trabalho desenvolvido nesse período mostrou-se decisivo para A Barraca, que, a partir dessa colaboração, consolidou aspectos fundamentais de sua identidade artística. Assim, enquanto Boal se deslocava progressivamente para experiências que culminariam em sua atuação internacional com o Teatro do Oprimido, o grupo português incorporava e reelaborava procedimentos que contribuíram para sua continuidade e afirmação no campo teatral.

A reconstituição da *Feira Portuguesa de Opinião* permite, portanto, revelar as relações entre o teatro português e o brasileiro na segunda metade do século XX, tomando a experiência como ponto de convergência entre práticas e debates artísticos e sociais. Nesse caso, tal convergência reiterou o teatro como espaço de elaboração crítica da realidade. Nesse sentido, a mobilização de artistas de diferentes linguagens, de textos, imagens e do próprio público em torno de um projeto comum demonstra a atualidade do modelo da Feira de Opinião como forma aberta, capaz de ser reativada em diferentes contextos históricos. Mais do que um formato fechado, trata-se de um procedimento que convoca a construção coletiva de leituras sobre o presente, colocando em jogo consensos e dissensos. Dessa forma, a revisitação da *Feira Portuguesa de Opinião* abre possibilidades para pensar o teatro como prática crítica, processual e socialmente implicada.

REFERÊNCIAS

A BARRACA. **Barraca conta Tiradentes**. 1977b. 1 fotografia, alt. 12.5 x larg. 17 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=1044460&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026.

A BARRACA. **Barraca conta Tiradentes no espaço localizado no Largo do Rato**. 1977c. 1 fotografia em papel jornal. Disponível para consulta em: Biblioteca do MNTD, espólio de críticas teatrais de 1977.

A BARRACA. **Capa do programa de Barraca Conta Tiradentes**. 1977a. 1 ilustração, papel, litografia, alt. 20.5 x larg. 14.5 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=175875&tipo=OBJ> Acesso em: 09 jul 2026.

A BARRACA. **Capa do programa da peça "Ao Qu'isto Chegou"**. 1977e. 1 ilustração, papel, litografia, alt. 20.5 x larg. 14.5 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=183339&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026

A BARRACA. **Cartaz de Ao Qu'isto Chegou - Feira Portuguesa de Opinião**. 1977d. 1 ilustração, papel, impressão offset, alt. 49,2 x larg. 33,2 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=176812&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026..

A BARRACA - 25 ANOS. **Ao qu'isto chegou, na SNBA**. 1977a. 1 fotografia, impressão em papel. Ed. A Barraca: Lisboa, 2001.

A BARRACA - 25 ANOS. **Ao qu'isto chegou, na SNBA**. 1977b. 1 fotografia, impressão em papel. Ed. A Barraca: Lisboa, 2001.

A BARRACA - 25 ANOS. **Ao qu'isto chegou, na SNBA**. 1977c. 1 fotografia, impressão em papel. Ed. A Barraca: Lisboa, 2001.

AGUILAR, Luís. Morreu o Leão da Arena: Augusto Boal. **Blog Luís Aguilar**. 2009. Disponível em: <http://luisaguilar.ca/jornalismo/augustoboal.htm>. Acesso em: 19 set. 2019.

ANDRADE, Clara de; LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko. **Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2013.

AO QU'ISTO chegou! Feira Portuguesa De Opinião. **Ilustração por Soares Rocha**. 1977. 1 ilustração, papel, impressão offset, 19 x 13,5 cm. Ed. Estampa.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Ed. Universidade Aberta, 1991.

BOAL, Augusto. **Ao qu'isto chegou! — Feira Portuguesa De Opinião**. Lisboa: Ed. Estampa, 1977a.

BOAL, Augusto. **Opção**, n. 62, 1977b.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda. *In*: Boal, Augusto et al. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

BOAL, Augusto; COSTA, Hélder. Helder Costa entrevista Boal / Boal entrevista Helder Costa: depoimento. **Boletim da FAPIR**, Lisboa, n. 2, fev. 1977.

CARVALHO, Ana de. **Raúl Solnado e o Teatro Villaret**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudo de Teatro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

CARVALHO, Sérgio de. Dramaturgia coletiva da *Feira paulista de opinião*. *In*: BOAL, A. et. al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 92–144, jul. 2010.

COTERILLO, Moíses Pérez (dir.). **Escenarios de dos mundos**: inventario teatral de Iberoamérica. España: Ed. Centro de Documentación Teatral, 1988.

EL PAÍS. 2018. A música que há 44 anos deu início à Revolução dos Cravos. **El País**, Madrid, 25 abr. 2018. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/cultura/1524648806_683408.html. Acesso em: 14 out. 2019.

ENCENAÇÃO de Ao Qu'isto Chegou! na sede do grupo, no Largo do Rato. 1977. 1 fotografia em papel jornal. Disponível para consulta em: Biblioteca do MNTD, espólio de críticas teatrais de 1977.

FILIPPE, Manuel. **Leitura clandestina de Manuel Filipe**. 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

FOTOGRAFIAS na S.B.N.A.. 1977. 3 fotografias em papel jornal. Disponível para consulta em: Biblioteca do MNTD, espólio de críticas teatrais de 1977.

FRAGA, Augusto. “Liberdade, Liberdade” impacto do texto e da música. **O Século**, Lisboa, p. 3, 30 ago. 1974.

GUENNES, Duda. Ao qu’isto chegou: sensatamente absurdo. **Acervo Augusto Boal**, 1977. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opinioao?pag=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

LEMOS, José Valentim. Ao que isto chegou: colagem de textos críticos. **Diário de Notícias**, Lisboa, 1977.

LETRIA, José Jorge. 2018. Maio de 68: uma revolução que também foi da linguagem. **Diário de Notícias**, Lisboa, 07 mai. 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/maio-de-68-uma-revolucao-que-tambem-foi-da-linguagem-9317827.html>. Acesso em: 14/10/2019.

LIBERDADE como aviso e também diversão em breve no Villaret. **A Capital**, Lisboa, p. 23, 21 ago. 1974a.

LISTOPAD, Jorge. “Ao que isto chegou” nas Belas-Artes. **Expresso**, Lisboa, 1977.

MAN. **A dimensão mitológica do desporto de Man**. 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

MESQUITA, Maria Helena de. Ao qu’isto chegou. **A Capital**, Lisboa, 1977.

MIDÕES, Fernando. Ao quisto chegou pela cooperativa A Barraca. **Diário Popular**, Lisboa, 1977.

MITOLOGIAS LOCAIS. Catálogo da exposição. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1997.

NOGUEIRA, Isabel Margarida Ribeiro. **Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta**: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo. 2009. Tese (Doutoramento em Belas-Artes) - Faculdades de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

PEZZONIA, Rodrigo. **Exílio em português**: política e vivências dos brasileiros em Portugal (1974-1982). 2017. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP) São Paulo, 2017.

PIMENTEL, Irene Flunser. 2019. Foram os elementos da PIDE/DGS presos e julgados?. **Público**, Lisboa, 9 jun 2016. Disponível em : <https://www.publico.pt/2016/06/09/politica/opiniao/foram-os-elementos-da-pidedgs-presos-e-julgados-1734533>. Acesso: 17/10/2019.

PROGRAMA do espectáculo "Liberdade, Liberdade". 1974a. 1 ilustração em papel cartolina, litografia, alt. 21 x larg. 15.5 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=183238&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026.

PROGRAMA do espectáculo "Liberdade, Liberdade". 1974b. 1 ilustração em papel cartolina, litografia, alt. 21 x larg. 15.5 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=183238&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026.

PROGRAMA do espectáculo "Liberdade, Liberdade". 1974c. 1 ilustração em papel cartolina, litografia, alt. 21 x larg. 15.5 cm. Disponível em: <https://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=183238&tipo=OBJ>. Acesso em: 09 jul 2026.

POMAR, Alexandre. **Salão da SNBA**. 1949. 1 fotografia pb, formato JPEG. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/06/lyon-de-castro-7.html. Acesso em: 15 out 2019.

PORTO, Carlos. Ao Quisto Chegou!. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 1977.

PORTO, Carlos. Teatro em Liberdade, Liberdade. **Diário de Lisboa**, Lisboa, p. 6 e 8, Ano 1, 31 Ago. 1974.

ROCHA, Érika. Imagens de uma encenação. *In*: BOAL, A. et. al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

ROCHA, Érika; CARVALHO, Sérgio de. Trabalho de cultura política. *In*: BOAL, A. et. al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

RODRIGUES, Márcia Regina. O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 2, p. 46–56, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/150460>. Acesso em: abr. 2019.

ROLÃO, Maria. **Religiosidade portuguesa de Maria Rolão**. 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

ROSS, Kristin. **Maio de 68 e suas representações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SAM. **Enxada mítica de Sam**. 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

SANTOS, Desiree dos Reis. **Novos Horizontes: As criações teatrais de Augusto Boal nos anos de exílio.** 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Patrícia F. E quem dá o pitaco? *In*: BOAL, A. et. al. **Primeira feira paulista de opinião.** São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.

SENA, Gabriel. **Reconstituição da peça no espaço da SNBA.** 2019. 1 ilustração, papel sulfite, caneta nanquim, 21 cm x 29,7 cm. Acervo particular.

SERÓDIO, Maria Helena. “Ao qu’isto chegou”, contado pel’A Barraca. **O Diário,** Lisboa, 1977.

SOCIEDADE Nacional de Belas-Artes. **Capa do catálogo da exposição “Mitologias locais”.** 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição] p. 36 : il. ; 22 cm. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

SOUSA, Clara de Andrade e. Exílio: Memória ou esquecimento? Um olhar sobre Augusto Boal. **Revista Palimpsesto,** Rio de Janeiro, Ano 9, N. 10, 2009.

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

VARELA, Raquel. NORONHA, Ricardo. PEREIRA, Joana Dias (coord.). **Greves e conflitos sociais em Portugal no século XX.** Lisboa: Ed. Colibri, 2012.

VIEIRA, Tomaz. **Quadro A Antero de Tomaz Vieira.** 1977. 1 fotografia do exemplar físico. [Catálogo de exposição]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. Biblioteca de Arte Gulbenkian.

TOLEDO, Paulo V. Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexões e trabalho teatral de José Martinez Corrêa e Augusto Boal.** 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ZÉ GRILO e Sr. Silva. 1977. 1 fotografia em papel jornal. Disponível para consulta em: Biblioteca do MNTD, espólio de críticas teatrais de 1977.