

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

**O ENCONTRO DO TEATRO MUSICAL COM A
ARTE ENGAJADA DE ESQUERDA: EM CENA, O
SHOW OPINIÃO (1964)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2011

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

**O ENCONTRO DO TEATRO MUSICAL COM A
ARTE ENGAJADA DE ESQUERDA: EM CENA, O
SHOW OPINIÃO (1964)**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48e Oliveira, Sírley Cristina, 1972-
O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda
[manuscrito] : em cena, o Show Opinião (1964). / Sírley Cristina
Oliveira. - Uberlândia, 2011.
270 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Brasil - Teses. 2. Brasil - Política e governo -
1964 - Teses. 3. Teatro brasileiro - Teses. 4. Teatro e sociedade -
Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792(81)

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. João Pinto Furtado
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás – UFG

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Leandro José Nunes
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*Para meus pais, Maria Helena Rosa
Oliveira e João Batista Oliveira,
presenças que me fortalecem e
engrandecem...*

*Para Carlos Omena, meu porto seguro
em todos os momentos da vida...*

*E ao nosso bebê que está para nascer...
Luísa, que já é minha fonte maior de
inspiração...*

Homenagem Especial: a uma tia querida...

Marlene Rosa de Oliveira Afonso (in memoriam)

Os Bons Morrem Jovens – Legião Urbana

Composição : Renato Russo

É tão estranho
Os bons morrem jovens
Assim parece ser
Quando me lembro de você
Que acabou indo embora
Cedo demais ...

...
Eu continuo aqui
Meu trabalho e meus amigos
E me lembro de você
Em dias assim
Dia de chuva
Dia de sol
E o que sinto não sei dizer...
Vai com os anjos
Vai em paz...

...
É tão estranho
Os bons morrem antes
Me lembro de você
E de tanta gente que se foi
Cedo demais!
E cedo demais...
Cedo demais ...

*Você foi embora cedo demais mas as lembranças alegres e festivas de
sua presença se tornam mais fortes a cada dia e nunca serão apagadas de
nossas memórias. Vá com os anjos... Vá em paz...*

Saudades sempre ...

AGRADECIMENTOS

Várias pessoas, de forma direta ou indireta, contribuíram para este trabalho. Portanto, torna-se importante compartilhar com elas as alegrias de sua concretização.

Meus agradecimentos iniciais são para minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota. Agradeço a ela não só a orientação desse trabalho, mas por ter contribuído de forma significativa para a minha formação, orientando Iniciação Científica, Monografia, Especialização, Mestrado e por fim o Doutorado. Sou grata pelas sugestões sempre inteligentes e por ter desfrutado durante todos esses anos do seu peculiar talento intelectual. Obrigada, sobretudo, por ter me colocado no campo da pesquisa e possibilitado o contato com o Teatro, o que abriu meus horizontes para saberes que somente a graduação não alcançaria. Muitas das minhas conquistas no campo da docência e da pesquisa são frutos de suas reflexões sempre inteligentes e criativas, que propiciam um novo olhar para o campo da História.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos agradeço não só pelas sugestões valiosas e sensatas no Exame de Qualificação, mas por participar de todas as bancas pelas quais passei durante minha trajetória na universidade – monografia, qualificações da pós-graduação, mestrado e por fim o doutorado. Minha formação também sofreu influência do seu olhar sempre arguto e atento no campo da História.

Agradeço também ao Prof. Dr. Leandro José Nunes pela leitura atenta que fez do Relatório de Qualificação. As ricas sugestões ajudaram a formatar a finalização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. João Pinto Furtado da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Robson Corrêa de Camargo, da Universidade Federal de Goiás (UFG), por terem aceitado o convite para participar da avaliação dessa tese.

Um agradecimento especial para Carlos Omena pela companhia assídua, afetuosa, dedicada e sincera. Sem a sua colaboração e paciência este trabalho não chegaria ao seu fim. Obrigada!

Agradeço a minha família por entender as constantes ausências e por cuidar sempre de mim. Em especial, a minha mãe, grande e sincera amiga, acolhedora, amorosa e sensata diante de todos os impasses da vida. Obrigada pela companhia e

pelas conversas de sempre! Agradeço ao meu pai pelo carinho constante e por me ensinar o valor da dedicação ao trabalho e da responsabilidade. À Cátia, Wellington e Fernanda – meus irmãos queridos, obrigada pela amizade e confiança revelados dia a dia. Às crianças da família sou grata – Maria Clara, Júlia, Eduarda, João Pedro, Artur e Manuela – por encher a casa de alegria e descontração, mas principalmente, pela inteligência revelada no dia a dia, nos fazendo acreditar em um mundo melhor. À Ana Carolina Omena e Ana Cecília Omena, também sobrinhas, pelas quais tenho enorme admiração e muito afeto.

Os meus primos Christiano, Fernando, Danilo e Bianca, referências importantes da minha vida. Agradeço a vocês a amizade fraterna, o respeito e a companhia em nossas festas sempre animadas. Os meus cunhados Fernanda Rocha, Euler Alves e Júnio Vieira, obrigada pela companhia de sempre.

Não poderia deixar de mencionar minhas grandes amigas: Ana Paula Gomide, Carmem Lúcia de Oliveira, Cláudia Regina dos Santos e Rosangela Petuba, presenças constantes em toda a minha trajetória na universidade e na vida pessoal. Obrigada pela amizade sincera e por me acolher nos momentos difíceis.

A Marileusa Reducino, por ter sido uma grande companheira durante esses quatro anos de doutorado. Sou grata pelas palavras acolhedoras, pelas informações precisas e principalmente pelos incentivos nas horas de aflição.

À Liana Castro Mendes e Márcia Maria de Sousa, minhas companheiras e amigas na cidade de Ituiutaba. Obrigada pela companhia agradável e por acolher os meus lamentos nos percalços do cotidiano.

Aos demais amigos e colegas, com os quais eu sei que posso sempre contar: Cláudia Helena da Cruz, Kátia Eliane, Nádia Cristina, Reane Goulart, Ana Carolina Gomes, Nara Omena e Patrícia Omena. Não posso esquecer meus amigos do Instituto Federal Goiano/Campus Morrinhos, de que ainda fazia parte quando iniciei meus estudos no doutorado: Prof.^a Msc. Ana Maria Martins Carvalho, Ana Maria Aguiar, Prof.^a Esp. Patrícia Barêa, Luciana Balduino, Prof.^a Dr.^a Valeriê Cardoso Machado, Prof.^a Esp. Ilma Célia, Prof.^a Dr.^a Cinthia Felício, Prof. Ms. Emerson do Nascimento, Prof. Dr. Carlos Henrique Marchiori e Prof. Dr. Renato Sérgio Mota dos Santos. Sou grata pela amizade construída, pelos inúmeros favores prestados e pelas conversas sempre carregadas de humor e malícia.

Agradeço muito as meninas do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) Carol, Talitta e Maria Abadia, pelos inúmeros favores prestados e por me receberem sempre com atenção e presteza.

Agradeço ainda aos Diretores e Coordenadores do Instituto Federal do Triângulo Mineiro/IFTM Campus Ituiutaba – de cujo quadro de docentes atualmente faço parte – Prof. Msc. Humberto Ferreira da Silva Minéu, Prof. Dr. Lindolfo Marra, Prof. Msc. Flávio Caldeira e Prof. Msc. Rodrigo Grassi – por permitir a flexibilização de horário e compreender minhas ausência no período de finalização desse trabalho.

À Beatriz Vilela, pela amizade, paciência e inteligência na correção dos originais.

Aos funcionários da FUNARTE, por me terem recebido com muita atenção e por possibilitarem a pesquisa em seu valioso acervo documental, o que contribuiu muito para a confecção desta tese.

SUMÁRIO

Resumo-----	ix
Abstract-----	xi
Introdução-----	01
Capítulo I:	
A Tradição do Espetáculo Musical no Brasil: Teatro de Revista, a Comédia, o Entretenimento e a Política -----	16
Será o Teatro de Revista o Teatro da Imoralidade e das Perversões? Origens e Trajetória Artística da Revista no Brasil	17
“O’ Abre Alas Que Eu Quero Passar!” Música no Palco: a Chegada das Revistas Carnavalescas	37
Capítulo II:	
As Experiências Artísticas e Estéticas do Centro Popular de Cultura da UNE e do Zicartola: matrizes engajadas do <i>Show Opinião</i> (1964)-----	69
Elementos Artísticos do Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964): a política, a revista e a cultura popular	72
Música Popular Brasileira e Política no Palco do Zicartola (1963-1965): Origens do Show Opinião	101
Capítulo III:	
Os Críticos, a Crítica e o <i>Show Opinião</i>: Reflexões Acerca da Estética da Recepção -----	121
A História, a Hermenêutica e a Estética da Recepção: Aspectos Teóricos e Metodológicos sobre a Interpretação do Show Opinião	122
<i>Show Opinião</i> , Bandeira Ideológica da Esquerda? – a Recepção da Crítica Especializada	130
<i>Opinião</i> , um Espetáculo que se Consagra pela Música? – a Recepção da Crítica Jornalística	161

Capítulo IV:

<i>Show Opinião</i> (1964): elementos artísticos da resistência política (a música, a cultura popular e a revista)-----	179
O Golpe Civil Militar de 1964: Propaganda e Ideologia Política	180
<i>Show Opinião</i> : o teatro como resistência política aos acontecimentos políticos de 1964	186
O Processo de Criação do Show Opinião: Convenções Artísticas e Estrutura Dramática	194
<i>Peba na Pimenta</i> e os Testemunhos de Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale: Trajetórias e Histórias da Cultura Popular	194
<i>Borandá, Desafio e Notícia de Jornal</i> : Cultura Popular e Resistência Política no Pós-1964	205
<i>Carcará</i> : política, música, estranhamento e a influência Artística e Estética de Bertolt Brecht	219
O Cinema Novo no Palco do <i>Opinião</i> : a valorização da música popular brasileira e a denúncia social	240
Nara Leão: o Baião, o Mercado e o Debate Acerca da Resistência	244
Considerações Finais-----	255
Referências Bibliográficas-----	260

RESUMO

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O ENCONTRO DO TEATRO MUSICAL COM A ARTE ENGAJADA DE ESQUERDA: EM CENA, O *SHOW OPINIÃO* (1964).** 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

A presente pesquisa buscou construir um diálogo entre Arte e Sociedade partindo do espetáculo musical *Show Opinião* realizado em 1964 pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena de São Paulo na cidade do Rio de Janeiro. O musical de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa marcou a cena teatral brasileira não só pelo caráter inovador de sua dramaturgia, mas por ter sido a primeira experiência artística que criticava abertamente o *regime de exceção* que se instaurara no Brasil em 1964.

Ao discutir problemas políticos e questões culturais da sociedade brasileira da década de 1960, o *Show Opinião* vem romper com a ideia de que o teatro engajado e comprometido politicamente é apenas o teatro *sério, didático, esquemático* e que obviamente não faz *rir*. Nesta tese, as intervenções da música popular brasileira, do riso, das situações cômicas, dos inusitados personagens tipos e de outros elementos fantasiosos e ficcionais da cena teatral serão entendidas e valorizadas como instrumentos políticos de resistência capazes de suscitar a plateia para o debate e intervenções que levem ao questionamento das arbitrariedades políticas perpetradas pelo Golpe Civil Militar em 1964.

Embora o *Show Opinião* seja uma referência importante na cena teatral da década de 1960, muitas polêmicas surgiram acerca de sua apresentação. O espetáculo, estruturado a partir de fontes da cultura popular e da música brasileira “participante” – em plena ascensão no mercado radiofônico e fonográfico do País –, foi compreendido por críticos, intelectuais e jornalistas como uma manifestação romântica e acolhedora do povo sofredor. Acrescente-se, ainda, que a presença assídua da música popular em cena, fez com que muitos interpretassem o musical como uma “mercantilização” da luta política que se construía no País.

Diferentemente dessas proposições, esta tese parte da hipótese de que o *Show Opinião* é uma importante manifestação de *resistência política e organizada* contra o Golpe Civil Militar instaurado em 1964. Mas, para que se constitua como uma manifestação de resistência argumenta-se que o espetáculo não pode ser compreendido apenas sob o impacto do Golpe. Assim, as matrizes do musical politicamente engajado se encontram na tradição do Teatro de Revista do século XIX, a partir da valorização do riso, do cômico, da ironia e da música; no Centro Popular de Cultura da UNE, que, com suas produções artísticas e estéticas voltadas para a valorização da cultura popular, não cansou de lançar mão de elementos lúdicos, fantasiosos, cômicos e musicais para politizar a cena teatral; no restaurante Zicartola, palco da tradicional música popular brasileira – samba, xote, baião –, uma casa aglutinadora de intelectuais e artistas dispostos a enfrentar a ditadura. Por fim, o engajamento político do *Show Opinião* se completa com as experiências artísticas e estéticas do teatro alemão, cujas referências se encontram em Bertolt Brecht e Erwin Piscator, a partir da valorização da música, do gesto, do estranhamento e da revista em cena.

Por agregar no palco uma *forma estética inovadora* – texto teatral aliado à música de protesto e a fontes populares – a um *conteúdo* explicitamente político, esta tese argumenta ser o *Show Opinião* uma manifestação de resistência aos acontecimentos políticos de 1964.

Palavras Chave: *Show Opinião* – Ditadura Militar – Resistência Política

ABSTRACT

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O ENCONTRO DO TEATRO MUSICAL COM A ARTE ENGAJADA DE ESQUERDA:** EM CENA, O *SHOW OPINIÃO* (1964). 2011. 270 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

This work tries to establish a dialogue between art and society. It is a reflection on *Show Opinião*, a musical spectacle performed in 1964 in the city of Rio de Janeiro by Grupo Opinião and by Teatro de Arena, both of them from São Paulo city. Oduvaldo Vianna Filho's, Paulo Pontes's and Armando Costa's musical has marked Brazilian theatrical scenario not only because of its innovative dramaturgy but also because it was the first artistic experience to criticize openly the military regime which was imposed 1964 in Brazil. In discussing Brazilian society's political problems and cultural matters in the 1960s, *Show Opinião* breaks through the idea that the politically compromised and engaged theater has to be grave, didactic, schematic, and not causing laughter. In this thesis, the interventions regarding Brazilian popular music, laughter, comical situations, unusual typical characters and other fanciful and fictional elements from the theatrical scenario will be understood and valued as resistance political tools which are able to encourage people to the debate and interventions leading to a questioning of the political arbitrariness the 1964 military coupe d'état perpetrated. Although *Show Opinião* is an important reference to the drama scenario in the 1960s, its performance has raised many controversies. With its structure based on sources from Brazilian popular culture and popular, "participant" music—in a time when music industry was raising—this spectacle was understood by critics, intellectuals, and journalists as a romantic and welcoming manifestation from suffering people. Besides, the assiduous presence of popular music in its performance has led many people to interpret *Show Opinião* as a "commercialization" of the political fight that was being built at the time. Unlike such ideas, this thesis begins with the hypothesis that *Show Opinião* is an important manifestation of political and organized resistance

against the 1964 military coupe d'état. To be understood as such, this spectacle should be viewed as something that goes beyond the coupe d'état's impact. The matrixes of this politically engaged drama come from nineteenth-century's musical theater (*teatro de revista*) tradition, as in the valorization of laughter, comical situations, irony, and music; from União Nacional dos Estudantes's Centro Popular de Cultura, an organization that produced aesthetical and artistic experiences to promote popular culture which contained fanciful, comical, musical and amusement elements to politicize the theatrical scenario; and from Zicartola restaurant, where traditional Brazilian music (samba, xote, and baião) were played and where intellectuals and artists willing to face dictatorship used to meet. German drama experiences such as the ones by Bertolt Brecht and Erwin Piscator, above all the valorization of music, gesture, strangeness, and music on the stage, completed *Show Opinião* political engagement. Since this spectacle joined an innovative aesthetical form — a play with protest songs and popular sources — with an explicitly political content on the stage, this thesis argues that such a spectacle was a manifestation of resistance to the 1964 political events.

Keywords: *Show Opinião* – Dictatorship – Political resistance

INTRODUÇÃO

Se alguém me pedisse para dizer a principal crença da juventude da minha geração, eu diria sem titubear: a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade.

MACIEL, Luiz Carlos, 1997

Minha geração encara o teatro como um processo: uma coisa é fazer teatro e pesquisar todos os seus aspectos: a outra é montar uma peça digestiva, que dura uma hora e só antecede a ida do expectador ao restaurante.

JOSÉ, Paulo
ator

RESGATAR OS ANOS de 1960 é realizar um exercício puramente difícil, mas ao mesmo tempo instigante e prazeroso. As dificuldades estão presentes nas múltiplas definições que são possíveis dar a esse período. O prazer, sem sombra de dúvida, consiste no contato com a vasta e bonita produção artística e cultural construída no interior dos embates políticos da época.

Tanto no Brasil como no mundo foi uma época excepcional, por transgredir os padrões de comportamento e as ideias políticas conservadoras. A utopia de um mundo melhor embalou o comportamento de jovens que se empenhavam, por meio de passeatas, movimentos artísticos e contestações políticas, na construção de um mundo sem guerra e injustiça social. Nesse cenário, houve uma explosão de atividades estudantis, sendo o sonho, a rebeldia, a liberdade e a contestação política os sentimentos mais comuns, que, aliados ao som constante e agudo das guitarras elétricas do *rock'n roll*, tornaram-se símbolos de resistência a uma sociedade de opressão capitalista.¹

Estudantes, intelectuais, artistas e trabalhadores fizeram da cidade de Paris palco de uma série de movimentações. Especialmente o *Maio de 68* exibiu ao mundo as palavras de ordem dos instigantes grafites que coloriam muros e ruas numa crítica aos valores culturais tradicionais e ultrapassados. As barricadas sinalizavam a necessidade de uma postura política frente os problemas do mundo: o consumismo, o imperialismo, os conflitos armados e o preconceito. Ademais, o descontentamento dos franceses recaía ainda sobre o ensino conservador divulgado e cultuado pelas conceituadas universidades da França.²

Nos Estados Unidos fervilhavam os movimentos de *contracultura* numa atitude política essencialmente transgressora. Os *hippes* ganharam notoriedade ao apresentar roupas excêntricas e um comportamento livre, desprovido de regras e modelos. Eles se opunham radicalmente aos valores amplamente consolidados na sociedade, como o trabalho, o patriotismo e o nacionalismo. Como expectativa de vida apresentava a liberdade advinda, sobretudo, das novas sensações alucinógenas do uso de drogas, do amor livre e das expressões artísticas em detrimento dos longos e tradicionais discursos políticos.

¹ Cf. PEREIRA, Carlos Alberto. **O Que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

² Cf. MATTOS, Olgária C. F. **Paris1968 – As Barricadas do Desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COHN-BENDIT, Daniel. Era Uma Vez. In: _____. **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 25-54.

Nesse cenário, nota-se que a década de 1960, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, tornou-se um dos momentos mais efervescentes e turbulentos da História Política e Cultural do Século XX. A ordem até então estabelecida fez irromper diferentes movimentos de protesto, resistência e mobilização política em todo o planeta. Exemplo maior foram as passeatas, os shows e os protestos pacifistas que expressaram a contestação da juventude à Guerra do Vietnã em todo o mundo.

Na América, esse período foi marcado em especial pela forte ascensão dos regimes autoritários e um forte imperialismo norte-americano. No Brasil, particularmente, os acontecimentos que levaram ao Golpe Civil Militar na noite de 31 de março de 1964 trouxeram surpresa e perplexidade a toda a sociedade, que, a partir de então, se viu diante de uma forma política fundada exclusivamente na violência e na falta de participação popular. Violência entendida no sentido mais amplo do termo, não apenas física, mas castradora, retaliadora das manifestações coletivas e individuais da expressão de liberdade. De repente, o Brasil de forças políticas progressistas e mobilizadoras passou a ser dirigido por um regime pródigo em cassações políticas, perseguições, torturas, proibições, exílios, censuras e mortes, devidamente amparados em Atos Institucionais e Leis de Segurança Nacional.³

Entretanto, apesar da estrutura de poder fechada e centralizada dos militares, não há como negar a efervescência e a promissora produção artística e intelectual da esquerda notavelmente contrária as imposições e aos valores políticos do regime. No início dos anos 1960 a conjuntura nacional levou muitos artistas e intelectuais a aproximar-se das propostas do *nacional popular* – debate político e ideológico forjado pelos setores de esquerda acerca de temas ligados a vida do homem comum, trabalhadores, operários e sertanejos pobres. Os temas recorrentes do *nacional popular* se concentravam no problema da terra, do latifúndio,

³ Informações sobre o cenário de cassações, perseguições políticas, censuras e torturas planejadas e executadas pelas estruturas de funcionamento do regime militar (1964-1985), podem ser encontradas, em:

BERG, Creusa. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EDUFSCAR, 2002.

FICO, Carlos. **Como Eles Agiam**: Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PERSOSA, Lilian M. F de Lima. **Cidadania Proibida**: o caso Herzog através da imprensa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

da reforma agrária; na seca, na migração nordestina e nas lutas camponesas, bem como, no cotidiano dos operários que habitavam morros e favelas nas grandes cidades.⁴

Foi um período marcado por um forte florescimento cultural e intelectual, verificado, por exemplo, na circulação de diversas revistas e livros, muito dos quais reforçaram a proposta do *nacional popular* e discutiram a fundo os problemas do homem comum diante das reais condições sociais brasileiras. E foi assim que a *Revista Brasiliense* produção assumidamente econômica, cujo proprietário era o respeitado historiador Caio Prado Júnior, abriu brechas para pensar a cultura e a arte que se produzia no Brasil. Durante esses, a revista passou a escrever críticas principalmente sobre a dramaturgia brasileira, enfocando o teatro com temas nacionais e na perspectiva engajada produzido, sobretudo, pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Centro Popular de Cultura.⁵

Outra publicação respeitada no cenário político e cultural do Brasil na década de 1960 foi a *Revista Civilização Brasileira* cujo editor chefe era Moacir Felix, intelectual marxista e ligado ao ISEB. A revista dava especial destaque aos temas culturais presentes no cenário nacional e aos novos debates estéticos e políticos promovidos pela esquerda. Intelectuais importantes escreveram para a revista, entre os quais Ferreira Gullar, Cavalcanti Proença, Carlos Heytor Cony, Sergio Cabral, Leandro Konder e Nelson Werneck Sodré. Para acompanhar a efervescência artística em curso nos anos 1960, a *Revista Civilização Brasileira* criou seções regulares de literatura, teatro, cinema, artes plásticas, música e cultura brasileira em geral.⁶

⁴ Na década de 1960 a discussão acerca do nacional popular e consequentemente da noção de povo que se projetou nas diferentes manifestações artísticas e culturais pode ser encontrada nas análises dos seguintes autores:

CHAUÍ, Marilena. **Seminários – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOSTAÇO Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Brasileiro)

⁵ Cf. RIDENTI, 2000, op. cit..

⁶ Sobre a militância política da Revista Civilização Brasileira na década de 1960, consultar:

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista Sociológica Política**, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

Concomitante à circulação das revistas *Brasiliense e Civilização Brasileira*, não se pode esquecer a polêmica produção cepecista, a coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* cujos títulos – *O que são as Ligas Camponesas? A Igreja está com o Povo? Como Seria o Brasil Socialista? Quem é o Povo no Brasil? De que Morre o Nosso Povo?* – apontam o teor da militância de esquerda e os temas de denúncias sociais recorrentes naquela década. A coleção *Cadernos*, produzida pelo CPC da UNE, tinha o formato de bolso e era escrita com palavras simples, acessíveis a qualquer tipo de leitor. Os autores eram em sua maioria intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro e ao ISEB. Existiam, ainda, as publicações extraordinárias, como *Violão de Rua*, caderno de poemas que privilegiava as difíceis condições de sobrevivência do homem no campo.

Mais tarde essas publicações que se empenharam em divulgar os problemas nacionais a partir da fome do sertanejo, da exploração do operário e do enfrentamento aos latifundiários pelos camponeses foram avaliadas por parte dos intelectuais como produções românticas, acolhedoras do povo sofredor, expressando acima de tudo o romantismo revolucionário da época: povo simples, sofrido, mas sábio e maravilhoso, se transforma no grande inspirador das transformações sociais. Em sua obra *Em Busca do Povo Brasileiro*, Marcelo Ridenti mostra como se processa a luta romântica no âmbito das publicações da esquerda:

Evidentemente, seria preciso tomar cada autor e cada obra específica para verificar em cada caso como surge a presença do romantismo revolucionário. Às vezes pode parecer o culto ao povo como entidade abstrata, noutras surgir a presença do proletariado ou do Partido como vanguarda revolucionária do povo (como no caso da peça de Vianinha, *A mais Valia Vai Acabar, seu Edgar*) – mas mantém-se sempre a fidelidade ao povo, como guardião da comunidade e das “atividades vitais” do homem brasileiro.⁷

A ideia de que o *nacional popular* plantou o romantismo revolucionário e uma postura solidária e acolhedora da esquerda ao povo sofredor também foi exaustivamente discutida por Marilena Chauí em seus tão comentados *Seminários*. Ao analisar o contexto e o alcance político dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, a autora lhes atribuiu o estilo *autoritário, impositivo e pedagógico*. O povo é o grande destinatário dos discursos e é apresentado como inconsciente, alienado, passivo, desorganizado e portador de falsa consciência, “[...] carecendo por isso de uma vanguarda que o oriente e o conduza. Essa imagem fez com que

⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 87.

autores se dirigissem ao povo como dirigentes deles [...]; povo passivo/conduzido”.⁸ Ao lado disso, a autora ainda argumenta que o tema subjacente nos Cadernos cepecistas é nada mais que o tema da Revolução – “*socialista ou democrática burguesa?*”- relacionada, sobretudo, às diretrizes de conciliação do Partido Comunista Brasileiro. Nesse sentido, o fundamento político-ideológico dos cadernos é muito direto: os valores e qualidades positivos são sempre atribuídos ao povo e à nação, enquanto os negativos imputados ao anti-povo (imperialistas, latifundiários, patrões). Nessa visão explicitamente maniqueísta,

O povo é apresentado como essencialmente bom, ordeiro, pacífico, sedento de justiça, disposto a organizar-se [...] portador do sentimento de comunidade e de coletividade; e a nação é apresentada sob forma do sentimento nacional e do direito à autodeterminação contra forças poderosas e maléficas que empobrecem e enfraquecem. O jogo de imagens se estabelece, assim, entre amigos do POVO e da NAÇÃO e seus inimigos, jogo decisivo na economia dos cadernos onde o povo está representado por seus amigos, os intelectuais e os estudantes, isto é, por sua vanguarda.⁹

Em meio às polêmicas e muitas controvérsias, a dramaturgia também se inseriu no debate do *nacional popular*. Os espetáculos, em sua maioria produzidos pelo Centro Popular de Cultura da UNE, pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Grupo Opinião, ganharam notoriedade no cenário cultural e político do País, por discutir e problematizar uma série de questões ligadas à política nacional e aos problemas sociais enfrentados pelos brasileiros. Assim, como nas revistas de esquerda, o tema do *nacional e popular* constantemente aparecia no palco do teatro, apresentado o problema da terra, da fome do sertanejo, da seca nordestina, da exploração dos operários e da valorização da cultura popular.

Na década de 1960, houve por parte dos dramaturgos ligados à esquerda a necessidade retomar temas ligados ao campo, ao povo, aos problemas da terra como forma de expressar não só o engajamento e a militância política, mas principalmente a resistência aos acontecimentos políticos ligados à implantação do Golpe em 1964. Sendo assim, as peças começaram a falar dos problemas sociais, das lutas e dos anseios das grandes massas populares sempre aliados aos temas e problemas colocados pela ditadura militar. Nesse processo, a *cultura popular* – uma das fontes mais usuais para viabilizar a proposta do *nacional popular* – era redimensionada em relação às condições políticas do momento,

⁸ CHAUÍ, Marilena. **Seminários** – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 83.

⁹ Ibid., p. 75.

transformando-se em um instrumento importante de luta e combate às situações constrangedoras colocadas pelos militares.¹⁰

Nesse processo é que despontou o *Show Opinião*, – objeto de análise desta tese – produzido em 1964 pelo Grupo Opinião em parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. O espetáculo, que nasceu com proposta de dizer não à ditadura e de resistir à permanência dos militares no poder, apresentou formas dramatúrgicas essencialmente inovadoras no palco. Ao aliar as diferentes formas da *cultura popular* a um *conteúdo* essencialmente político, se tornou, ao lado de outras manifestações artísticas da época, em uma das bandeiras de luta da *resistência política organizada e democrática* ao regime militar.¹¹

Sem sombra de dúvida o *Show Opinião* viabilizou com muita inventividade e originalidade estética e artística as propostas do *nacional popular*. Embora Ferreira Gullar –

¹⁰ Cabe destacar que, no teatro, o tema do *nacional popular* apareceu antes da implantação do Golpe em 1964. Em 1958, a apresentação de *Eles Não Usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri pelo Teatro de Arena de São Paulo colocava em discussão temas voltados para os problemas nacionais e do homem comum. Em cena destacava-se a favela, a greve, o desemprego, os conflitos entre patrão e empregado, o salário. A peça *Eles Não Usam Black-Tie* tem como fio condutor um drama vivido em uma favela no Rio de Janeiro. Com um enfoque cotidiano, Guarnieri mostra os habitantes que representam um segmento social bastante explorado na sociedade: o proletariado urbano. A personagem protagonista é um operário, Tião, casado com Maria, que está grávida. Na peça Tião vive um grande impasse: escolher a felicidade junto à esposa, furando a greve e conquistando um salário para sustentar a família, ou defrontar-se com o pai, os companheiros de luta, o Partido, enganando a si próprio em favor da classe.

Na época da estréia de *Black-Tie*, o Arena não vivia momentos felizes. Além das dificuldades econômicas, as discussões internas do grupo demonstravam as divergências cada vez mais exacerbadas de seus integrantes quanto aos interesses, sentimentos e pressupostos políticos. Essas contradições que tanto marcaram a trajetória da Companhia fizeram delinear diferentes posições: de um lado estavam aqueles advindos do Teatro Paulista do Estudante, que se posicionavam a favor de aprofundar as pesquisas e caminhar para a realização de um teatro cada vez mais “político”. De outro estavam os “antigos” – fundadores do Arena –, que resistiam a enveredar nessa direção.

Contudo, o sucesso de público e as atenções da crítica em torno de *Black-Tie* revitalizaram os ânimos artísticos da Companhia, que em abril do mesmo ano decidiu aprofundar os estudos de novos caminhos para a dramaturgia brasileira, ampliando o repertório de temática nacional e privilegiando a abordagem de cunho político/social. Nesse momento é que surgiram os Seminários de Dramaturgia, que serviram de estudos, leituras de textos teatrais e alternativas para o problema de repertório do teatro brasileiro, que a partir de então passou a contar com as seguintes peças: *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho); *Gimba e A Semente* (Gianfrancesco Guarnieri); *Revolução da América do Sul* (Augusto Boal); *O Testamento do Cangaceiro* (Francisco de Assis); *Fogo Frio* (Benedito Rui Barbosa); *A Farsa da Esposa Perfeita* (Edy Lima); *Gente como a Gente* (Roberto Freire). (DIONYSOS, Especial Teatro de Arena [DAC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro], n 24, out. 1978.)

Mais tarde muitos integrantes do Arena – com o propósito de produzir um teatro de alcance popular mais expressivo – partiram para uma temporada na cidade do Rio de Janeiro, onde, em contato com a militância da União Nacional dos Estudantes e intelectuais do ISEB, fundam o Centro Popular de Cultura.

¹¹ A estreia do *Show Opinião* ocorreu no dia 11 de dezembro de 1964 na cidade do Rio de Janeiro, no teatro do Shopping Center da Rua Siqueira Campos, em Copacabana, numa realização do Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo, com direção musical de Dorival Caymmi Filho e direção geral de Augusto Boal. O conjunto musical era formado por: Alberto Hekel Tavares (flauta), João Jorge Vargas (bateria), Roberto Nascimento (violão). Fotos do Programa: Jânio Freitas e Alaor Barreto. Cartaz: Jânio Freitas. **PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO**. Rio de Janeiro: Funarte, 1964.

um dos intelectuais mais atuantes do *Opinião* – reconheça que os conceitos e teorias do *nacional popular* ainda não estivessem claramente definidas no momento de sua produção, a preocupação era colocar em cena as raízes da cultura brasileira, mas numa perspectiva de contestação e luta contra os acontecimentos do Golpe:

[...] nosso problema ideológico era lutar contra a ditadura; nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional e popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira. Nós achávamos que imitar as vanguardas européias era uma coisa que empobrecia a acultura brasileira.¹² [Destques nossos]

Em especial, o *Show Opinião* é um espetáculo que se constituiu a partir dos relatos pessoais de três cantores populares. Zé Kéti, que representava o samba marginal suburbano do Rio de Janeiro; João do Vale, que exprimia simbolicamente, a partir dos baiões que cantava, a dor e a pobreza do migrante nordestino cujo destino era os grandes centros econômicos do País; Nara Leão, que era a representação da classe média, morava em Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, e era vista como uma das precursoras da bossa nova. Assim, as inúmeras canções que constituem o *Show* – a maioria delas de *protesto* – foram entremeadas por comentários dos cantores que souberam articular com perspicácia o acúmulo de conhecimento da experiência pessoal à ação da conscientização e da militância política.

O propósito maior do *Show* era *denunciar e resistir*. Por isso, procurou buscar com a sociedade um vínculo, uma forma de comunicação que refletisse com o povo sobre seus problemas cotidianos. Nesse sentido, privilegiou temas como o desemprego e a pobreza dos suburbanos, a favela, os morros do Rio de Janeiro, o problema da terra e da fome no Nordeste, a seca, o latifúndio e as lutas do homem do campo.

Mas esses temas visivelmente atuais na década de 1960, não foram apresentados somente pelo texto teatral produzido pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, mas articulados a uma série de canções que despontavam na época como manifestações “participantes”, de “protestos” contra as estruturas de poder impostas pelos militares. Aliadas a essas canções, algumas convenções teatrais do passado – especialmente do teatro de revista – marcaram presença na cena teatral do *Opinião*: o riso, o cômico, o deboche, a ironia, a alegoria, a música e os personagens tipo.

¹² DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Marcelo Ridenti (RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 128.)

Nesse sentido, o *Show Opinião* criou novas formas estéticas que influenciaram todo o teatro engajado dos anos de 1960/1970. No palco, uma mistura de linguagens, onde se viu e ouviu a música popular brasileira, o teatro, a literatura, o cinema. A sua realização trouxe a mistura de sons, vozes, linguagens soltas, fragmentadas, sem se preocupar com a sequência lógica dos acontecimentos. Acrescente-se, ainda, que os dramaturgos envolvidos na produção do musical, diante da rica trajetória que apresentavam no campo do teatro – participaram do TPE (Teatro Paulista do Estudante), Teatro de Arena de São Paulo, Centro Popular de Cultura –, carregavam referências muito precisas do teatro alemão de Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Assim muitas convenções que fundamentaram o teatro épico alemão foram redimensionadas em cena conforme a realidade brasileira: a inserção da música, a utilização das fontes populares, o distanciamento e o estranhamento como forma de atitude crítica diante dos acontecimentos apresentados.

Por tudo isso, o espetáculo foi um sucesso, sendo amplamente ovacionado pelo público, pelo meio intelectual e pelos setores engajados da esquerda.

[...] o *Show Opinião* é um marco do teatro no Rio de Janeiro e no Brasil. O sucesso foi grande: era a primeira manifestação mais pública, mais midiática [...] contra o Golpe de 64. Um ano depois, tinha um *Show* num teatro bem localizado no Rio de Janeiro, que superlotava diariamente. As pessoas iam fazer uma catarse ali, contra a repressão violenta que se iniciava no Brasil.¹³

O *Show* teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música, Narinha Leão lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política, nenhuma, mas com o conteúdo do *Show*, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal da classe média e identificaram, viram que aquilo era a expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era sucesso do teatro na época.¹⁴

Contudo, a apresentação do espetáculo causou muitas polêmicas. A primeira delas veio por parte de intelectuais e críticos especializados de teatro que enxergaram a obra como um espetáculo fechado, solidário à esquerda e com um posicionamento explicitamente romântico do que seria o *nacional e o popular* naquele momento no Brasil. Para eles o *Show*

¹³ DEPOIMENTO de Izaías Almada a Marcelo Ridenti (RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 125.)

¹⁴ DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Marcelo Ridenti (Ibid., p. 125-126.)

Opinião, ao colocar no palco o problema social dos moradores de favelas e morros do Rio de Janeiro, o sertão pobre e seco do nordeste e consequentemente a migração dos nordestinos para as regiões mais prósperas do País, traduziu a postura política limitada de alguns setores da esquerda e do Partido Comunista Brasileiro frente à luta e à resistência que se projetava contra a ditadura militar.

Assim, como outras manifestações artísticas da época, o *Opinião* assumiu a posição de vanguarda política do povo sofredor: falava e sofria em nome do povo, argumentava e lutava também em nome do povo. Essa postura, entendida por muitos como “paternalista”, “partidária” e “autoritária”, inviabilizou a compreensão do musical como uma manifestação de resistência política e organizada ao Golpe.¹⁵

O *Show Opinião* foi um espetáculo que se projetou no cenário cultural do País através da música popular brasileira. Inúmeras das suas canções assumiram uma postura “engajada” e “participativa” frente à realidade social e à conjuntura política de então. Sem sombra de dúvida, o diálogo com o público tornou-se muito mais instigante, pois contou com a participação efetiva da “música de protesto”, que na época estava em plena ascensão. Os temas musicais retirados do sertão nordestino, da vida dos sertanejos, da falta de terras dos camponeses e da religiosidade popular tornaram-se interessantes na medida em que foram colocados no espetáculo com o propósito de denunciar a realidade nacional. Eles não estavam comprometidos em combater apenas os problemas regionais, mas também a espoliação capitalista, a exploração imperialista, a arbitrariedade dos militares, que atingiam todo o País.

Entretanto, essa nova vertente da música popular brasileira foi alvo de restrições e questionamentos por parte de inúmeros intelectuais. Muitos avaliaram que a “música de protesto” – diante do seu grande sucesso nas rádios e nos programas de TV e da relação amistosa e lucrativa com o mercado – acabou se transformando numa manifestação vazia, sem atitude política e antirrevolucionária, um artigo de consumo promissor e bastante rentável. Argumentavam, ainda, que o conteúdo político e temático das letras seguia piamente

¹⁵ Cf. COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

MOSTAÇO Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha à Canção de Protesto**. Petrópolis: Vozes, 1975.

o direcionamento estratégico do Partido Comunista Brasileiro: o de viabilizar a revolução nacional e democrática no Brasil no Pós-Golpe.

Essa interpretação, já conhecida e comumente usada para criticar as manifestações artísticas que partiram para o campo da *resistência democrática* depois de 1964, foi endossada pela pesquisa de Mariângela Ribeiro de Almeida, que assim se refere ao discurso social na música popular brasileira entre os anos de 1965 e 1970:

[...] criou-se, nessa “cultura de resistência”, uma linguagem cheia de metáforas e símbolos, decodificados pela cumplicidade existente entre produtor/consumidor, que possibilitava a denúncia e crítica ao novo governo e, ao mesmo tempo, dava continuidade ao tão sonhado projeto de se realizar a revolução nacional e democrática. E a particularidade dessa cultura engajada, fundamentada numa “utopia nacionalista” que busca concretizar a identidade nacional, talvez esteja na relação que estabeleceu com os meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, com o mercado capitalista. [...] As contradições entre uma cultura artística e outra comercial não se manifestavam de forma antagônica porque muitos criadores da cultura de esquerda viam nos *mass media* a possibilidade de atingir um público amplo. Isto é, intelectuais e artistas viam na televisão a possibilidade de “educar o povo” que se encontrava no extenso território nacional.¹⁶

Outra polêmica conhecida no cenário cultural da arte politizada nos anos 1960, e que a “música de protesto” não cansou de colocar em evidência, diz respeito à representação do povo brasileiro. Para os críticos, a noção de povo que as músicas engajadas apresentavam era empobrecedora e ingênua: o povo era compreendido inocente, com pouca consciência política.¹⁷ Necessariamente, ele precisava ser guiado pela vanguarda artística e política que se projetava no País através da música, do teatro, do cinema e da literatura. Corroborando a mesma perspectiva de análise, Mariângela Ribeiro de Almeida salienta que

Grande parte das canções finalistas dos festivais (que ocorreram entre 1965 e 1967) vai buscar nas imagens do povo o otimismo e a esperança numa possível mudança histórica. Tal como Sodré e Estevam, o povo na maioria dessas canções é visto de forma ingênua, expressando o Bem e representando os “futuros heróis da revolução brasileira”. O que significa que, apesar do golpe civil-militar de 1964 e das conseqüentes “autocríticas”

¹⁶ ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. **A Canção como Narrativa**: o discurso social na MPB (1965-1975). 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, f. 18.

¹⁷ Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 02, 1998. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 30 ago. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). 1998. Tese (Doutorado em História) – Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

realizadas pela esquerda, essas idéias continuaram a povoar os movimentos culturais. [...] Daí, shows como *Opinião* (1964), *Liberdade Liberdade* (1965), as canções de protesto nos Festivais de Música Popular Brasileira, as peças como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), etc.¹⁸

Diferentemente do que argumenta a pesquisadora, as canções que compõem o *Show Opinião* não podem ser compreendidas como uma visão pejorativa do povo brasileiro – “ingênuo”, “desprovido” de consciência política e “incapaz” de buscar alternativas de luta. As canções, quando articuladas ao texto teatral e a outras convenções artísticas (riso, ironia, cômico, deboche), assumem não só uma função politicamente engajada quanto aos problemas do País, como também, em algumas situações, provocam o distanciamento, elemento imprescindível para a tomada de atitude diante dos acontecimentos apresentados.

No âmbito das questões apresentadas até o momento, qual seria a contribuição do *Show Opinião* no campo da História? De que forma o espetáculo se alia a *proposta do nacional popular*? Partindo da proposta política do *Show*, em que medida os temas do *nacional popular* viabilizam o debate acerca da *resistência política e organizada na década de 1960*? As ricas experiências estéticas e artísticas aliadas a uma perspectiva política de engajamento faz do *Show Opinião* uma manifestação romântica, solidária e acolhedora do povo frente os acontecimentos do Golpe Civil Militar de 1964?

O Golpe colocou para o meio intelectual novas questões para pensar não só a produção artística e cultural brasileira, mas também a atuação política da esquerda. Nesse processo, o teatro redimensionou os seus trabalhos a fim de discutir e buscar alternativas para os problemas da ditadura. Em especial, a experiência do *Show Opinião* colocou em evidência alguns pontos controversos que devem ser analisados: por um lado, há o trabalho de dramaturgos, atores, diretores músicos, artistas que aliaram a composição estética e política do musical à proposta do “engajamento político” e do “teatro de resistência” contra a ditadura militar. Por outro, existe o olhar de pessoas ligadas à crítica teatral especializada: intelectuais, estudiosos da arte, produtores culturais, jornalistas que interpretaram o *Show Opinião* como expressão de “alienação”, de uma luta política ora “romântica”, ora “festiva” e intimamente relacionada aos interesses do mercado de bens culturais do País.

¹⁸ ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. **A Canção como Narrativa**: o discurso social na MPB (1965-1975). 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, f. 17-18.

Considerando que o trabalho do historiador se organiza a partir dos vestígios e das contradições das fontes por ele manipuladas e que “[...] as causas em história, assim como em outros domínios, não são postuladas, mas buscadas”,¹⁹ uma das formas privilegiadas para compreender o musical *Show Opinião* é analisar o embate entre essas posições contraditórias: um movimento que nasce com explícito propósito político e se intitula engajado aos problemas do Brasil Pós-1964 e outro que descaracteriza a proposta de engajamento, não se configurando, portanto, como teatro de resistência, mas como um produto cultural no mercado de arte do País.

Nessas circunstâncias, partimos da hipótese de que o *Show Opinião* não deve ser compreendido apenas sob o prisma do Golpe e da arte engajada e de resistência que se projetou nos anos 1960. Para que se reconheça a sua historicidade e a sua capacidade política de articular a resistência política aos acontecimentos de 1964, é preciso buscar outras referências artísticas e políticas com quais ele dialoga.

Sendo assim, partindo da constatação de que o *Show Opinião* estabelece relações precisas com o teatro musicado do século XIX e que, com efeito, sua matriz artística se encontra no teatro de revista, o primeiro capítulo desta tese tem como proposta recuperar a tradição dos espetáculos de revista no Brasil, destacando, sobretudo, o valor artístico e político de suas convenções, entre as quais estão a música, o riso, a ironia, o personagem tipo, a caricatura, o deboche e as coplas. Para essa discussão algumas obras importantes fundamentam o capítulo, em especial os estudos de Neyde Veneziano, **Não Adianta Chorar...** e **O Teatro de Revista no Brasil**,²⁰ em que a autora discute as convenções que fundamentam o teatro de revista e o contexto de surgimento das revistas de ano e das revistas carnavalescas. Outra obra é **Cena Aberta** de Fernando Mencarelli,²¹ que se debruça sobre o trabalho artístico de um dos mais importantes dramaturgos revisteiros, Arthur de Azevedo. Salvyano Cavalcanti, em sua obra **Viva o Reboladon**,²² recupera com muita vivacidade as origens e o desenvolvimento do teatro de revista no Brasil, apresenta uma vasta experiência de espetáculo apresentados nos palcos brasileiros entre os séculos XIX e XX.

¹⁹ BLOC, Marc. **Apologia da História** – ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

²⁰ VENESIANO, Neyde. **Não adianta chorar, teatro de revista brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

²¹ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

²² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de Paiva. **Viva o Rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Depois de evidenciarmos a criação artística, a forma estética das convenções revisteiras e, o seu diálogo com os problemas da atualidade republicana de sua época, o segundo capítulo tem como propósito resgatar as matrizes *engajadas* da década de 1960 e que inspiraram de forma significativa a produção e apresentação do *Show Opinião*. Nesse sentido, colocou-se em evidência o trabalho artístico, especificamente o teatro produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE, que, através da explícita militância e engajamento, valorizou a cultura popular numa perspectiva eminentemente “política” e “revolucionária”. Nesse capítulo, o mote da discussão se desenvolveu a partir da obra **Cultura Posta em Questão** do poeta e ensaísta Ferreira Gullar,²³ em que o autor discute a postura do intelectual engajado e não engajado da década de 1960 e, consequentemente, a importância de uma obra artística que alia *forma e conteúdo* a uma perspectiva política frente aos reais problemas da sociedade brasileira. Depois do Centro Popular de Cultura da UNE, esse capítulo ainda privilegia uma leitura do restaurante *Zicartola*, reduto de intelectuais e artistas que discutiam política e valorizava a tradição da cultura popular no início da década de 1960, em especial a música brasileira. Nesta pesquisa, o *Zicartola* também foi entendido como matriz do *Show Opinião*, pois muitos sambas cantados no *Zicartola* e alguns compositores que o freqüentavam foram presenças no palco do *Opinião*. A leitura quase exclusiva existente acerca do *Zicartola* foi produzida pelo jornalista Maurício Barros de Castro e é ela que subsidia a nossa discussão.²⁴

Identificadas as especificidades culturais, estéticas e políticas que fundamentam as matrizes do *Show Opinião*, numa perspectiva engajada, o capítulo três procura compreender como terá sido a *recepção crítica* do espetáculo por intelectuais e críticos especializados na produção cultural e teatral do Brasil. A ideia do capítulo, em especial, é mostrar que, antes de interpretar o musical como manifestação de resistência ao Golpe, já existem outras interpretações, outras memórias forjadas pelos especialistas do teatro, apontando, então, a necessidade de contrapor essas interpretações. Para essa discussão a obra **Verdade e Método** de Hans-George Gadamer foi uma referência importante, pois possibilitou reconhecer o olhar do intérprete frente a compreensão da obra.²⁵ Obras importantes do teatro sustentaram essa discussão: **Teatro e Política**, de Edécio Mostaço; **A Hora do Teatro Épico**, de Iná Camargo; **Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde**, de Heloisa Buarque de

²³ GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão** – Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

²⁴ Cf. CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004.

²⁵ GADAMER, Hans George. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007.

Holanda. Acrescentem-se, ainda as obras de José Ramos Tinhorão, **Música Popular: um tema em debate** e **Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha à Canção de Protesto**. Embora cada obra tenha suas particularidades interpretativas, todas convergem para a ideia de o *Show* foi uma crítica solidária à esquerda, um acolhimento do povo sofredor, além da mercantilização da luta política que se projetava no Brasil.²⁶ Avaliadas as obras acadêmicas, nos detemos ainda sobre as fontes jornalísticas produzidas no momento da apresentação pública do espetáculo na cidade do Rio de Janeiro. Entre os jornais que fomentaram nossa discussão, destaca-se: a *Tribuna da Imprensa*, o *Jornal Última Hora* e o *Diário Carioca*.

Por fim, o quarto e último capítulo desta tese tem como proposta contribuir para que se constituam novas interpretações acerca do *Show Opinião*. Para tanto se houve preocupação em evidenciar o processo de criação do espetáculo, bem como os elementos que compõem as sua estrutura dramática no âmbito do contexto político, social, econômico e cultural da década de 1960. Esse processo torna-se essencialmente importante, pois possibilita recuperar a historicidade da obra teatral e pensá-la como uma *manifestação de resistência aos acontecimentos políticos de 1964*. A obra referência desse capítulo foi o texto teatral do *Show Opinião*, produzido pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa.²⁷

²⁶ Cf. COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

MOSTAÇO Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha à Canção de Protesto**. Petrópolis: Vozes, 1975.

²⁷ COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965. (Acervo Funarte)

CAPÍTULO I

A TRADIÇÃO DO ESPETÁCULO MUSICAL NO BRASIL: TEATRO DE REVISTA, A COMÉDIA, O ENTRETENIMENTO E A POLÍTICA

Eu sou a Revista do Ano
Brasileira;
Quem diz que as artes profano,
Diz asneira.
Aqui, como em toda parte,
Sou benquista,
Porque há sempre um pouco de arte
Na revista
Sem que a sociedade ofenda,
Sou risonha,
E não devo dessa prenda
Ter vergonha
Nesses tempos bicudos
Me parece
Que quem cura os carrancudos
Bem merece.
Eu sou a Revista do Ano
Brasileira.
Tenho um sorriso mangano!
Sou faceira.

AZEVEDO, Artur.
Gravoche

SERÁ O TEATRO DE REVISTA O TEATRO DA IMORALIDADE E DAS PERVERSÕES? ORIGENS E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DA REVISTA NO BRASIL

MUITOS ESPETÁCULOS teatrais produzidos a partir de 1964 – data de instauração do Golpe Civil Militar no Brasil – não podem ser compreendidos apenas sob o prisma da “arte de resistência” ou da “arte engajada”, não estando sua existência ligada exclusivamente aos impactos políticos ocasionados pelos acontecimentos políticos da noite de 31 de março.

Diferentemente, a estrutura formal do espetáculo musical analisado nesta pesquisa – o *Show Opinião* – se relaciona a outras experiências estéticas e políticas que marcaram o cenário cultural e artístico do País em diferentes épocas. Nesse sentido, ao aliar a linguagem musical à estrutura cênica do espetáculo, os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa resgataram, por meio de uma nova concepção de teatro, uma tradição cênica importante na História do Teatro Brasileiro, a *tradição dos musicais*.

Para o ator e diretor teatral Fernando Peixoto, o musical é uma forma importantíssima de teatro e, diferentemente de muitas análises existentes, a história do teatro musicado brasileiro não é vazia, ela tem nome, identidade e uma forte tradição fincada principalmente nas instigantes experiências do *teatro de revista* do século XIX. Segundo Peixoto, “a Revista é a indicação de um caminho”, uma possibilidade concreta para discutir não só a existência, mas, sobretudo, a identidade dos inúmeros musicais que povoaram em diferentes épocas a cena teatral brasileira:

Acho que a solução, a descoberta, a existência do musical brasileiro não vai ser a imitação do musical americano. Ainda que você possa fazer uma boa imitação. Quem sabe até de uma boa opereta vienense. Mas evidentemente não é reproduzindo as estruturas, seja de uma *Viúva Alegre*, seja de um *West Side Story*, ou seja do que for, que você vai encontrar a solução mesmo do musical brasileiro. Se não tiver características do musical brasileiro, se torna diferente. Como não tem receita para isso, tem que descobrir, tem que fazer para descobrir. Eu gostaria de dizer é que, em vários momentos, pelo menos, se esteve próximo de alguns caminhos.

Acho que a história do teatro musical brasileiro não é vazia e eu remontaria, nesse sentido, ao final do século XIX mesmo, com as tentativas de musical do próprio Arthur Azevedo. Muitas vezes, inclusive, parodiando operetas francesas da época, às vezes buscando um pouco certo tipo de inspiração em *Offenbach*, para determinado tipo de estrutura musical e tentando utilizar a estrutura da música, o ritmo, a personalidade, digamos assim, da música popular brasileira, para descobrir. [...] Agora, há todo um período na história do teatro brasileiro que é extremamente rico e extremamente desconhecido –

e dentre os que desconhecem eu me sinto – que está ligado, por exemplo, à revista. A revista é a indicação de um caminho.²⁸ [Destaques nossos]

As afirmações de Fernando Peixoto são salutares à nossa discussão, pois permitem avaliar que a *matriz* dos musicais produzidos na década de 1960 se encontra em um gênero teatral antigo e pouco explorado na História do Teatro Brasileiro – o teatro de revista –, que, por sua espontaneidade e excentricidade, já foi constantemente compreendido como um gênero teatral menor, despolitizado e exageradamente debochado. Encontramos assim uma História do Teatro de Revista recheada de situações dramáticas inusitadas e politizadas com cenas absurdamente irônicas que, aliadas a número expressivo de músicas, suscitaram a espontaneidade, a sensualidade e a liberdade no palco.²⁹

Mas o que é o teatro de revista? Onde estão fíncadas as suas raízes? Quais são os propósitos políticos e artísticos do teatro de revista no âmbito da História do Teatro? Será o Teatro de Revista o teatro da imoralidade ou da perversão dos bons costumes?

²⁸ PEIXOTO, Fernando. E o Musical Brasileiro? **Ciclo de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro**, Rio de Janeiro, FUNDACEN, p. 32, 1988.

²⁹ Ainda que o Teatro de Revista não tenha ocupado um lugar de destaque na História do Teatro Brasileiro, sua história, suas convenções teatrais e suas temáticas vêm sendo paulatinamente estudadas por diferentes pesquisadores. Entre tantos trabalhos cabe destacar:

GOMES, Thiago de Melo. **Um Espelho no Palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

KUHNER, Maria Helena. **O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular**. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. São Paulo: Martins, 1955.

MERCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RABETTI, Beti. **Teatro e Comichidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. **Teatro e Comichidades 2**: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil**: do início a I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano** – e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENESIANO, Neyde. **Não adianta chorar, teatro de revista brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

Comumente no Brasil, o teatro de revista pode ser compreendido como um gênero teatral nitidamente marcado pela diversão e espontaneidade. Sua essência é provocar o riso e apresentar ao público os acontecimentos expressivos da sociedade, utilizando para isso linguagens e gestos figurados, musicados, irônicos, debochados e essencialmente sarcásticos. Embora o riso seja a principal tônica das experiências revisteiras, também estão presentes em seu palco as alegorias políticas e as mordazes críticas à vida pública da Corte, bem como a intolerância às mazelas sociais que assolavam a população carioca nos anos republicanos.

Para o estudioso do teatro de revista Salvyano Cavalcanti, em sua obra **Viva O Rebolado: morte e vida do teatro de revista**,³⁰ as situações irônicas, absurdas, cômicas e alegres colocadas pelos revistógrafos nos palcos brasileiros no século XIX podem ser amplamente encontradas nas experiências teatrais da Antiguidade Clássica, especialmente no teatro de Aristófanes. Nos escritos teatrais desse dramaturgo, encontram-se fortes indícios daquilo que mais tarde se convencionou chamar teatro de revista: as canções alegres e festivas, as roupas grotescas e coloridas dos palhaços, as máscaras extravagantes e exageradas, que, quando acompanhadas de mímicas, caricaturavam os políticos corruptos e incompetentes da sociedade grega.

Foi Plauto, um dramaturgo romano com grande habilidade para a comédia, que alargou o caminho aberto por Aristófanes, acentuando a urdidura do espetáculo farsesco, burlesco e dos gracejos em cena. As comédias de Plauto são, em sua maioria, adaptações refinadas do modelo teatral dos gregos. Ele soube, mais do que qualquer outro dramaturgo, conferir à sua comédia a estrutura de peças musicadas ou ao menos a essas se assemelhando. Nas observações de Salvyano Cavalcanti, as comédias de Plauto:

Seriam quase operetas, semicomédias musicais, primitivas, talvez mesmo revistas elementares. Basta pensar que, a despeito da omissão do canto coral, os comediógrafos utilizavam-se muito da métrica lírica. Sabe-se que as comédias romanas dividiam-se metricamente em duas partes – *diverbia*, cenas faladas escritas em sextilhas iâmbicas e utilizadas para solilóquios ou diálogos sem acompanhamento musical; e *cantica*, cenas em versos mais elaborados e melódicos, recitados ou cantados com acompanhamento musical. A cena recitada era a própria *cantica*, escrita em longos iâmbicos e versos trocaicos; a *cantica* lírica era executada por uma só pessoa ou por duas ou três – de onde se originaram as cantigas medievais. Tais canções freqüentemente se faziam acompanhar de danças, como nas cenas finais de *O Bastão* ou *O Cajado* de Plauto.³¹

³⁰ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

³¹ Ibid., p. 16.

A partir das referências teatrais de Plauto e Aristófanes, nota-se que a comédia, o teatro musicado, os adereços ostensivos e as falas atrapalhadas dos personagens em cena ocuparam um lugar de destaque no repertório das produções teatrais dos gregos e romanos. Com efeito, esse ambiente cênico que articulava as canções às danças, aos trejeitos e às falas cômicas no palco possibilitou lapidar a base constitutiva das apresentações que mais tarde se convencionou a chamar de teatro de revista.

Não restam dúvidas que os referenciais do teatro de revista cresceram a partir da Idade Moderna. No século XVIII, por exemplo, foi entendido como um gênero ligado às várias formas de teatro produzido para o público popular, seu nascimento remontando aos teatrinhos de feira, nos arredores de Paris. Foi nas feiras de Saint-Laurent e de Saint-Germain que os comicos populares começaram a montar espetáculos que *passavam em revista* os principais acontecimentos do ano. Parodiavam com o deboche e o escracho, que se tornariam marcas do gênero. Inauguraram o gênero *La Ceinture de Vénus* (1715) e *Le Monde Renversé* (1718), ambas de Lesage.³²

É nesse cenário que desponta uma das modalidades mais antigas e tradicionais de representação dramática popular, o teatro de *vaudeville*, conhecido por teatro de *variedades* ou ainda teatro *ligeiro*. Em suas origens, *vaudeville* não passava da audição de simples canções curtas, rápidas, satíricas, interpretadas inicialmente por atores amadores que viviam na região da Normandia. O termo *vaudeville* passou então a designar esse tipo de canção popular, de características musicais simples e com refrão.

Especialmente no século XVIII, o *vaudeville* transformou-se no repertório dos teatros de barracas ao ar livre e das feiras. Entretanto, essa época foi marcada por severas perseguições da Corte aos teatros de feiras parisienses. Irreverentes e populares, os atores que atuavam nas ruas foram, em certa medida, impedidos de falar e até de cantar. Com o objetivo claro de confundir a censura da realeza, esses feirantes criaram as *comédias em vaudeville*, em que o público cantava (exceto os atores!) as conhecidas canções com outras letras que eram exibidas no momento de representação. As canções, por sua vez, eram *paródias* agressivas à Corte, sobrepostas às melodias de domínio público. Paulatinamente, o termo *vaudeville*

³² Cf. FUSER, Nanci. *Revisa* (Teatro de). In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo, 2006, p. 270-271.

generalizou-se para se aplicar às peças musicadas com intrigas complicadas, baseadas, sobretudo, em coincidências de caráter extraordinário.

O *vaudeville* foi o embrião do então tradicional teatro *mambembe* – teatro de forte tradição popular cujos autores eram itinerantes e apresentavam sua arte em praças públicas, em ruas e salões. As apresentações, sempre poéticas e musicadas, dispensavam cenários grandiosos e figurinos luxuosos para os personagens. Embora o espírito *vaudevillesco* esteja presente em várias manifestações do teatro brasileiro, não tivemos, exatamente, um repertório de *vaudevilles* no Brasil. Nossa maior tradição em *teatro musicado* está nas *revistas* e nas operetas.³³

Assim, no Brasil, o Teatro de Revista entra em cena no final do século XIX, momento em que ocorria uma série de transformações políticas e sociais no País. Naquela época, a Monarquia já era entendida como uma forma política falida, ultrapassada e não combinava com o despertar efervescente da República, que surgia sob os clarins da “democracia” e da “modernidade”.

Notadamente, o Rio de Janeiro foi a cidade que mais inspirou os dramaturgos revisteiros. A história, os problemas cotidianos advindos da urbanização e do progresso, além das figuras políticas que constituíam o poder público carioca, ocuparam assiduamente a cena teatral revisteira. Artur de Azevedo, um dos homens mais expressivos do teatro de revista, não cansou de oferecer à população carioca através das notáveis *revistas de ano*, um instigante “mapa teatral” da cidade, em que desfilavam com humor e muita sátira o Governador, o Prefeito, o Presidente da República, a elite carioca, a inflação, o aumento de preço dos produtos alimentícios, a corrupção do poder público e os crimes que chocavam a sociedade.

A primeira das revistas brasileiras é *As Surpresas do Senhor Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, encenada em 1854, considerada uma revista de ano muito bem humorada que apresentava tanto os acontecimentos do ano anterior como os costumes em voga na sociedade. Felizmente a produção não fracassou, mas foi impedida pela polícia de ficar muito tempo em cartaz, pois, aos olhos do poder público, o espetáculo constituía um atentado, uma afronta aos “bons costumes” e à moralidade burguesa da população do Rio de

³³ As informações sobre o teatro de *vaudeville* foram retiradas do Dicionário do Teatro Brasileiro. (FUSER, Nanci. Vaudeville. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo, 2006. p. 305-306.)

Janeiro. Para Artur Azevedo (crônica no jornal *A Notícia* de 19/11/1896) a peça foi proibida em consequência de distúrbios provocados por uma cena de crítica ao jornal *Diário do Rio de Janeiro*, apelidado de *Diário da Manteiga*.

Depois do *Senhor Piedade*, uma avalanche de peças musicadas e mescladas por quadros cômicos e cenas aguçadamente satíricas à realidade brasileira animou o cenário teatral do século XIX. Muitos dramaturgos, diretores, atores, atrizes, músicos e dançarinas fizeram nome e colheram fama e lucros a partir das revistas.³⁴

Contudo, a trajetória artística do teatro de revista no Brasil não foi marcada somente pelo trabalho festivo e alegre de seus precursores e dos entusiásticos aplausos do público. Ao contrário, sua história e as devidas contribuições que deu ao teatro moderno foram durante muitos anos esquecidas e ignoradas. Muitas vezes o teatro de revista foi objeto de uma interpretação pejorativa que desqualificava suas potencialidades dramáticas e estéticas. Sendo assim, ao longo dos tempos consolidou-se uma imagem negativa: ele é um estilo teatral inferior, sem qualidade artística que valoriza em demasia as vedetes com suas plumas e paetês, os cenários suntuosos e ostensivos. Um teatro do erotismo, das danças frenéticas e dos gritos agudos das personagens em cena. E mais, é o teatro do deboche, da curtição, da perversão dos valores morais. Por fim, o teatro de revista é o teatro da despolitização.³⁵

³⁴ Após a encenação de *As Surpresas do Senhor Piedade*, outra revista colocada em cena foi *Revista de Ano de 1874* de Joaquim Serra. A estreia ocorreu no Teatro Vaudeville a 1º de janeiro de 1875. Embora o texto da revista seja desconhecido, comumente apontam que três acontecimentos importantes não devem ter faltado na peça: a inauguração do cabo submarino ligando o Brasil à Europa (22/06/1874) e os julgamentos do bispo do Pará, D. Antônio de Macedo Costa (condenado em 24/06/1874 a quatro anos de prisão na Ilha das Cobras por solidarizar-se com o bispo D. Vital, que iniciou com ato de rebeldia ao poder de D. Pedro II, a chamada Questão Religiosa), e o do Desembargador Pontes Visgueiro, o velho magistrado que matou e enterrou numa arca ferrada de zinco a jovem amante de São Luis do Maranhão (condenação a prisão perpétua com trabalho a 16/05/1784). A terceira revista apresentada no palco brasileiro foi *Rei Morto, Rei Posto* de Joaquim Serra, estreada no Teatro Fênix a 5 de janeiro de 1875 com os artistas da Empresa Heller (Areias, Julia Heller, Clélia de Araújo, Isabel Porto, Guilherme Aguiar, Pedro Joaquim, Galvão, Ana Costa e Adelaide do Amaral). Essa era uma revista de costumes, não se prendendo à fórmula de almanaque ou anuário do passado. Sobre a relação das revistas encenadas no Rio de Janeiro de 1859 a 1899, consultar: TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

³⁵ A ideia de um teatro de revista fantasioso e intimamente relacionado aos valores do capitalismo moderno e da sociedade burguesa carioca no século XIX pode ser encontrada na pesquisa da historiadora do teatro Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Cabe destacar que no século XIX a cidade do Rio de Janeiro passou a ser planejada como o lugar privilegiado para o progresso e a modernidade do País. Para isso, diferentes setores da sociedade – cafeicultores, banqueiros, médicos, sanitaristas, engenheiros e principalmente o governo federal – se empenharam em transformar e modernizar a Capital, que daria consequentemente a quem a visitasse uma boa ideia do que era o Brasil. Sendo assim, o governo federal se empenhou em transformar o Rio de Janeiro em uma cidade bonita, limpa, moderna e, acima de tudo, civilizada. O espelho para a “invenção” de uma nova cidade era a Europa, em especial Paris – a cidade luz, palco da cultura, da arte e do comportamento moderno. Contudo, muitos obstáculos impediam a eficácia dos empreendimentos urbanos no Rio, entre tantos a população pobre, desempregada e desprovida de hábitos considerados “civilizados”. E foi essa população que mostrou resistência não só à vacinação obrigatória como também à demolição de suas moradias, os antigos cortiços do centro da cidade. Foi a partir desse

O trabalho do historiador Fernando Antônio Mencarelli – *Cena Aberta: a Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Artur Azevedo*³⁶ – vem jogar luz sobre essas questões. Suas abordagens acerca do teatro de revista tornam-se significativas ao nosso debate, pois ilustram não só as manifestações de preconceito sobre o gênero revisteiro, mas, sobretudo, o desdém e o desprezo dedicados aos dramaturgos que escreviam os espetáculos de revista no Brasil. Mencarelli toma como objeto de reflexão um dos autores mais importantes e eruditos da história revisteira nacional, Arthur Azevedo, que até 1908, data de sua morte, escrevera dezenove *revistas de anos*, sempre com grande sucesso de público e marcadas por muitas polêmicas.³⁷ As peças musicadas e as operetas escritas pelo dramaturgo ganharam fama e deram lucros auspiciosos para os produtores, além de fazer a cidade se divertir e se mobilizar com o teatro.

Arthur Azevedo, um intelectual carioca que sofrera influência de dois grandes escritores, José Veríssimo e Machado de Assis, destacava-se principalmente por sua escrita refinada e politizada. Encampou juntamente com outros intelectuais a campanha pelo fim da escravidão, além de ter tido explícita militância pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para ele uma forma de garantir a produção de um teatro eminentemente nacional em nosso País.

cenário que a pesquisadora Flora Süssekind fundamentou sua obra acerca do teatro de revista. Diferentemente daqueles que defendem a politização do gênero revisteiro, a autora parte da hipótese de que “as revistas endossaram o projeto de modernização e higienização da capital brasileira”. Em face disso, enxerga as revistas como manifestações mágicas, risonhas, sonhadoras e vendedoras de ilusão. Em sua perspectiva de análise: “Nas revistas vêem-se de modo leve, risonho, transformações vividas cotidianamente com angústias. Nelas, os que, no dia-a-dia, assistem a essas mesmas mudanças, passivamente, têm a impressão, ao menos no teatro, de que as dominam. [...] As revistas não se limitam a veicular a utopia da Capital e do fortalecimento da opinião pública. Elas mesmas *são* utopias também. Miragens convenientemente localizáveis, retocadas anualmente com cuidado naturalista durante as três décadas de sucesso das revistas de ano. [...] As revistas obedecem bem mais ao olhar do cidadão do que ao gosto do público. Ou melhor: *inventam este cidadão assim como recriam ficcionalmente a capital*. Operação que envolve obrigatoriamente uma representação do panorâmico-documental da cidade e da história, e uma obediência simultânea tanto aos preceitos estéticos naturalistas quanto ao elogio romântico da ‘Fantasia’”. SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de Ano** – e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 39-79-80.

³⁶ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

³⁷ Cabe destacar as revistas produzidas por Arthur Azevedo e seus respectivos parceiros. São elas: *O Bilontra* (que em 1886 completara cem apresentações; autoria com Moreira Sampaio); *Rio de Janeiro em 1877* (com Lino d'Assumpção – 1877); *Tal Qual Como Lá* (com França Júnior – 1879); *O Mandarim* (com Moreira Sampaio – 1883); *Cocota* (com Moreira Sampaio – 1884/1887); *O Carioca* (com Moreira Sampaio – 1884/1887); *O Mercúrio e o Homem* (com Moreira Sampaio – 1884/1887); *Fritzmack* (com Aluísio de Azevedo – 1888); *A República* (com Aluísio de Azevedo – 1889), proibida pela censura; *Viagem ao Parnaso* (1890); *O Tribofe* (1891); *O Major* (1894); *A Fantasia* (1895); *O Jagunço* (1897); *Gavroche* (1898); *Comeu!* (1901); *Guanabara* (com Gastão Bousquet – 1905) e *O Ano Que Passa* (1907).

Mas nem tudo foram confetes e aplausos na vida artística de Arthur Azevedo. Em fins do século XIX, momento em que a Revista ganhara grande expressividade nos palcos e no gosto dos brasileiros, o dramaturgo protagonizou com o acadêmico Coelho Neto um conflito que se tornou público nas colunas dos jornais mais importantes da cidade do Rio de Janeiro. Bravamente, Coelho Neto entendia a Revista como um gênero inferior, desprovido de nobreza, sem qualidades artísticas e que atendia a um gosto puramente popular. E mais, não entendia como um escritor erudito com um vocabulário nobre e de palavras refinadas pudesse enveredar para um gênero tão comum que alcançava apenas o gosto simples e o apreço das grandes massas. Nesse sentido, para Coelho Neto, Arthur Azevedo “[...] estaria desperdiçando seu talento e deixando de contribuir com a regeneração de nosso palco, como insistindo em continuar concedendo ao gosto do público, estaria na verdade contribuindo para a decadência do teatro nacional”.³⁸

Entretanto, a grande questão para o pesquisador Fernando Mencarelli foi o surpreso e inesperado posicionamento de Arthur Azevedo frente às provocações públicas do acadêmico. Diante das críticas e da injusta desvalorização do gênero revisteiro, Arthur de Azevedo assumiu uma postura visivelmente ambígua e insatisfatória. Em certos momentos, “[...] defende enfaticamente a revista como um gênero em que pode haver arte, dependendo apenas do talento do escritor e da qualidade de sua encenação e nega sua responsabilidade pela decadência do teatro nacional”.³⁹ Entretanto, nas entrelinhas, os argumentos proferidos pelo dramaturgo denunciam um explícito desprezo pelo gênero que escrevia, salientando que a escolha por uma concepção teatral comercial e popular como a revista se dera pelas dificuldades econômicas sofridas pelos artistas no difícil mundo da produção cultural. Sendo assim, “Quando Coelho Neto o acusa de não estar cumprindo com o papel reservado aos verdadeiros literatos, Arthur Azevedo fragiliza e passa a falar em dinheiro, sobrevivência, sustento da família e realização profissional”.⁴⁰ Em outros momentos, não menos polêmicos, Azevedo argumentava serem as *operetas* – uma das muitas manifestações do teatro de revista – um gênero “[...] bastardo, intruso e que só serve como pretexto para as canções, estando isenta de qualquer pretensão literária”.⁴¹

³⁸ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 89.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., p. 99.

Críticas e preconceitos à parte, há que ressaltar que as revistas e as operetas produzidas por Arthur Azevedo revelavam prazer, simpatia e muito respeito pelo público. Mas de forma contraditória, junto aos acadêmicos e literatos da época, o dramaturgo mostrava um forte desconforto em ser um artista revisteiro. Assim, salienta Mencarelli:

[...] observa-se que Arthur Azevedo defende-se quando atacado, mas ao mesmo tempo revela seu próprio preconceito literário em diversas ocasiões. Esse conflito pessoal, essa sua ambigüidade quanto à própria atuação no campo do teatro ligeiro, é uma constante em sua trajetória e seria uma das características daqueles, que como ele, transitavam pelos novos produtos da cultura urbana moderna.⁴²

Todavia, a obra de Fernando Mencarelli não retrata somente os despreços públicos que recaíam sobre artistas e intelectuais que escreviam e produziam o Teatro de Revista no Brasil. Outra grande contribuição sua consiste em mostrar como a representação teatral de uma revista podia inspirar ou influenciar a realidade cotidiana e transformá-la em matéria tanto para a diversão quanto para o debate público acerca de questões políticas e sociais pelas quais passava a sociedade. Ao tomar como objeto de reflexão *O Bilontra*, uma das revistas mais famosas produzidas por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, o autor mostra como a revista se transformou em uma força política capaz de mobilizar a sociedade e influenciar diretamente a opinião pública para a tomada de decisões.

Assim, *O Bilontra*, que em 1866 completara cem apresentações, parodiava um caso judicial que se desenrolava na cidade no Rio de Janeiro desde o ano 1884 e, conseqüentemente, acabou influenciando o desfecho do processo, ajudando a absolver o réu, que nada mais era que o bilontra: *malandro, falseador, velhaco, espertalhão, patife* a que o título da peça se refere. Fernando Mencarelli mostra em sua pesquisa que Arthur Azevedo, em lugar de se envaidecer com o poder de sua arte em formar opinião, se sentiu constrangido e foi a público se defender. Ele era totalmente contra a absolvição do bilontra! Publicamente, o dramaturgo defendia que a sorte do malandro real José de Lima e Silva, que falsificara e vendera um título de barão a um comerciante português abastado, mas visivelmente ingênuo, não devia ser a mesma de Faustino, o protagonista da revista que fora salvo da cadeia no último ato. O que vale para o espetáculo de comédia ou para o palco da revista não vale para a vida civil, esbravejou o dramaturgo.

⁴² MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 101.

Embora seja evidente a importância política dos espetáculos revisteiros e sua capacidade em retratar a atualidade dos acontecimentos, a onda de preconceitos e desdém que se abateu sobre o Teatro de Revista ao longo dos tempos marcou posições estreitas e limitadoras sobre a sua importância na dramaturgia nacional, impedindo, sobretudo, a sua compreensão como teatro popular, como um teatro transparente e de atualidades cuja tônica política se expressa pelas cenas essencialmente irônicas e debochadas. Mais que isso, o desqualificou enquanto veículo imprescindível e decisivo para a divulgação de uma autêntica música popular brasileira e uma linguagem verdadeiramente nacional.

E foi a partir das potencialidades artísticas, estéticas e políticas apresentadas pelo gênero que a pesquisadora Neyde Veneziano fundamentou seus trabalhos acerca dessa experiência dramática no Brasil. Em uma de suas importantes obras, *O Teatro de Revista no Brasil*, a autora partiu da seguinte questão:

[...] quando se fala em Teatro de Revista, parece estar-se referindo a um gênero marginal, sem autores, sem regras, sem um texto a servir de base ao espetáculo. Tratar-se-ia, simplesmente, de um conjunto de cenas desconexas, justapostas aleatoriamente. Será isto verdade? Ou haverá na revista um sistema?⁴³

Para ela, embora o gênero revisteiro seja oposto aos rigores da dramaturgia tradicional, ele é sistematizado e agrega um número significativo de técnicas, convenções e aspectos estruturais do texto. E mesmo com critérios artísticos e estéticos notavelmente formalizados, o teatro de revista é um gênero para fazer rir. Assim, o ridículo, o escracho, a farsa, a caricatura, a fantasia são de fato a matéria prima da revista. Em seus primórdios a revista obedecia a regras fixas, preestabelecidas e rígidas, que, com o tempo, foram sofrendo alterações para chegar a uma sucessão de quadros aparentemente desconexos, fragmentados, imprecisos, mas sempre poéticos e essencialmente cômicos.

Partindo da constatação de que o teatro de revista valoriza demasiadamente o cômico, o humor e o riso no palco, estabelecendo, sobretudo, relações próximas com o gosto e a cultura popular, questiona-se: O que é o riso no teatro de revista? Existe no humor, na comicidade e no riso do teatro revisteiro uma transgressão à ordem política vigente? Em que medida esse riso subverte as estruturas do poder e a cultura oficial da sociedade brasileira no século XIX?

⁴³ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 17.

A historiadora Verena Alberti, em sua obra *O Riso e o Risível*, um amplo estudo sobre a história das teorias do riso desde a Antiguidade até os dias atuais, apresenta contribuições importantes para essas questões, mostrando como o riso se tornou um conceito plural, polissêmico e carregado de historicidade. A obra destaca como o pensamento de Platão, Aristóteles, Cícero, Hobbes, Kant, Spencer, Darwin, Bergson e Freud, entre outros, caracterizam o riso e o que eminentemente faz rir.⁴⁴

Segundo a perspectiva de análise da autora, o ato de pensar o riso sempre foi definido pelo sério, que excluía o riso, considerando-o incapaz de dizer algo sobre o próprio pensamento. Contudo, o riso está intimamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem, pois não só estrutura o pensamento humano como também nos faz reconhecer, apreender e ver a realidade de uma forma que em muitas situações a razão séria não atinge. Nesse sentido, o estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são elementos impescindíveis para o conhecimento e apreensão do mundo moderno:

Hoje é impossível uma significação do riso que não leve em conta a virada que transportou a verdade para o não-sério. Quando se trata de fazer “significar” o riso (apreendê-lo enquanto objeto, defini-lo), é a verdade mais fundamental (inconsciente, criadora, regeneradora etc.) do não-sério que está em causa: o riso é o que nos faz ver o mundo com outros olhos, [...] o que permite ultrapassar os limites do pensamento sério. Isso, no que diz respeito ao conceito ao mesmo tempo histórico e filosófico.⁴⁵

Assim, diferentemente do que comumente se apresenta, o riso e as manifestações do risível não se prestam a justificar apenas a diversão, o entretenimento, a descontração dos indivíduos em um ambiente social específico. Ao contrário, ele atua de forma surpreendente na estrutura do pensamento humano, como um desafio ao “saber sério” e aos valores do “mundo oficial”. Indubitavelmente, o riso é um ato social construído historicamente e consequentemente compreendido em determinadas épocas como um ato subversivo que inverte e questiona os valores cristalizados de um mundo que se apresenta estável. Essa forma de conceber o riso faz dele um ato *regenerador*, que quebra a pretensa *seriedade* por meio das manifestações risíveis, como a linguagem, a ironia, o cômico, a carnavalização, o grotesco. Nessas circunstâncias, o *riso regenerador* liberta o homem da falsa seriedade e o capacita a olhar o mundo sob um novo prisma de liberdade, de lucidez, de inquietação e de dúvida.

⁴⁴ Cf. ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar / FGV, 1999.

⁴⁵ Ibid., p. 200.

Entre as fontes que constituem a rica filosofia do riso, Verena Alberti recorre à célebre frase de Aristóteles: “o homem é o único ser vivente que ri”. Nesse contexto o riso é compreendido como um privilégio espiritual supremo do homem e sem alcance para outras criaturas, porém, adverte a autora, o reconhecimento do riso como próprio do homem não significa que ele possa fazer uso dessa faculdade livremente. Ao contrário, em muitas situações o riso é amplamente condenado, proibido e reduzido a interpretações que reforçam a desordem espiritual e o pecado do homem em sociedade. Nas concepções filosóficas da teologia medieval, por exemplo, o riso sofria inúmeras restrições:

O riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da *risibilitas*, assim como de todas as nossas fraquezas. A conduta de Jesus [...] aproximava perigosamente o riso do pecado: Jesus podia pecar, mas sua vontade de não fazê-lo era mais forte.⁴⁶

No âmbito das fontes medievais é explícita a condenação do riso, um ato nocivo, inútil, pernicioso e não edificante ao desenvolvimento do pensamento humano. Assim, seria pertinente condenar o riso e o risível, pois não existe fundamento e nem provas concretas na Bíblia de que Jesus rira. Segundo Verena Alberti, os textos dessa vertente bíblica tratam, sobretudo, da *intolerância* ao riso, da sua *proibição*, *interdição*:

[...] Condena-se todo o riso imoderado e tolera-se apenas o riso do *gaudium spirituale*. Nos mosteiros e entre os sacerdotes, o risível era proibido, porque as narrativas ou palavras que provocavam riso faziam parte do discurso superficial e inútil (*o verbum otiosum*), de que o homem devia prestar contas no Juízo Final. No tocante ao mundo leigo, vários textos censuram os *joculatores* – os histriões, cantores, dançarinos ou bufões –, com os quais os membros do clero não podiam estabelecer relações e dos quais era recomendado aos cristãos se afastar.⁴⁷

A literatura medieval apresenta valores claros de condenação ao riso – desnecessário para a atividade do pensamento. Contudo, existia uma limitada tolerância sobre a concepção de riso, que ofertava ao homem a calma, a espiritualidade e o consolo da alma. Assim, o riso no âmbito das estruturas feudais e religiosas acaba por ser concebido como um ato *moralizante*, ou seja, um ato que não subverte a ordem estabelecida. Notadamente, o *riso moralizante* atua nas estruturas sem modificá-las ou questioná-las e sua característica maior está em preservar a pretensa *seriedade* do mundo. Indubitavelmente, o *riso moralizante* não

⁴⁶ ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar / FGV, 1999, p. 68.

⁴⁷ Ibid., p. 70.

permite ao homem enxergar o mundo sob um novo prisma, mas realça a visão oficial, estável e cristalizada do mundo.

Já os teóricos do século XX, ao contrário, atribuem ao riso e ao risível um papel indispensável à apreensão da realidade. Em especial, o tempo moderno cultua o riso voltado para a verdade do *não sério*. Essa forma própria do homem caracteriza-se pela surpresa, pela frustração da expectativa, pelo inesperado e pela curta duração. O riso *não sério* é o contrário da lógica e da verdade e a sua importância maior consiste em *subverter a ordem*, em colocar de forma *desorganizada* a estrutura que se apresenta correta e funcional aos olhos da sociedade. Notadamente, o riso *não sério* atua no momento em que a razão se descontraí, relaxa a guarda sobre as explicações objetivas do mundo. Assim, ao contrário das concepções de outrora, o ato de rir numa perspectiva moderna não apresenta a condenação ou a tolerância ética do riso:

De modo esquemático, pode-se dizer que o problema ético nas teorias de outrora era *conciliar* o riso com o homem. Ou tentava-se conciliar o riso com o “lado mau” da natureza humana – ele existia apesar do homem (apesar de sua sabedoria, apesar de seus *great designs*), por isso era preciso evitá-lo – ou regulamentá-lo, de modo que ainda sobrasse um riso próprio ao homem (de senso), um riso não incompatível com sua sabedoria, com sua razão – aquele do relaxamento entre duas tarefas sérias, aquele da utilidade (seja a utilidade retórica, justificada pelos objetivos sérios do discurso, seja a utilidade moral, que corrigia os desvios do sério). Agora, porém, o riso já não é incompatível com o homem, a questão ética não mais se coloca. Ao contrário: as *great persons* e os filósofos são aqueles que sabem reconhecer o caráter enganador da ordem estável e que ultrapasse os limites do pensamento sério para lançarmos novos olhares sobre o universo.⁴⁸

Ao lado das análises de Verena Alberti, Mikhail Bakhtin é outra referência importante para situar historicamente as formas de como o riso e o risível têm sido considerados. O centro da discussão em sua obra *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* se volta para a questão da cultura popular a partir da obra *Gargântua e Pantagruel* de François Rabelais.⁴⁹ Ao teorizar o *grotesco* e a *cultura carnavalesca* no âmbito da estrutura econômica e social da Idade Média e do Renascimento, o autor argumenta que o riso é um dos aspectos mais importantes no que diz respeito ao conjunto das criações populares.

⁴⁸ ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar / FGV, 1999, p. 204.

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto histórico de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

Ao longo de sua obra Bakhtin nos fala que o aspecto *jocoso* das manifestações populares tinha a capacidade de produzir uma espécie de duplicidade do real, ou seja, uma dupla visão no mundo medievo. Assim, os homens da Idade Média participaram igualmente de duas vidas: a *oficial*, traduzida pela seriedade e consequentemente habitada pelas autoridades importantes da época e a *não oficial*, materializada pelo cômico, pelo riso, pelo carnaval, amplamente vivida pelo povo que sediava nas praças públicas as festas populares.

Assim, uma das características do *mundo oficial* era o seu tom de *seriedade*. O papel dominante desse mundo era visivelmente ocupado pela ideia do pecado e da respectiva necessidade do sofrimento para a redenção do pecador. O tom sério afirmou-se como a única forma de expressar a verdade e tudo o que era importante e bom. O riso, por sua vez, acabou sendo compreendido como o oposto de tudo isso: era a expressão do mal, do pecado, do ruim. Inexoravelmente, o riso foi declarado uma emanção do diabo. O bom cristão deveria conservar sempre a sua seriedade como prova do arrependimento e da dor que sentia por seus pecados. Assim argumenta Bakhtin:

Ao contrário do riso, a seriedade medieval estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimação, ameaças e interdições. Na boca do poder, a seriedade visava intimidar, exigia e proibia; na dos súditos, pelo contrário, tremia, submetia, louvava, abençoava. Por essa razão ela suscitava a desconfiança do povo. Era o tom oficial, e era tratado como tudo que fosse oficial. A seriedade oprimia, aterrorizava, acorrentava; mentia e distorcia; era avara e magra. Nas praças públicas, durante as festas, diante de uma mesa abundante, lançava-se abaixo o tom sério como uma máscara, e ouvia-se então outra verdade que se exprimia de forma cômica, através de brincadeiras, obscenidades, grosserias, paródias, pastiches, etc. Todos os terrores, todas as mentiras se dissipavam, diante do triunfo do princípio material e corporal.⁵⁰

O tom eminentemente sério e disciplinador da sociedade medieval ganhava expressividade na realização das suntuosas *festas oficiais* que na maioria das vezes consagravam a estrutura social e a estabilidade da ordem vigente. As *festas oficiais* existiam para adequar o indivíduo às normas, à segurança e às condutas do mundo estável do medievo, por isso realçavam em seus rituais os aspectos políticos, os valores de hierarquia, as celebrações religiosas e morais que regiam o mundo feudal e religioso da Idade Média:

[...] as festas oficiais da Idade Média – tanto as da Igreja como as do Estado feudal – não arrancavam o povo da ordem existente, não criavam essa

⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto histórico de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 81-82.

segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. O elo com o tempo tornava-se puramente formal, as sucessões e crises ficavam totalmente relegadas ao passado. Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social vigente. [...] A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. [...] Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.⁵¹

Nessas circunstâncias, por ter sido proibido e condenado como um pecado, o riso foi aos poucos se transformando numa forma de reação contra a opressão. Fora do *mundo oficial*, o culto ao riso, à alegria, à comicidade e aos prazeres acontecia sempre nas festas populares. Essas festividades eram realizadas pelo povo nas ruas, nas praças, em locais públicos, onde se permitiam todas as transgressões morais possíveis: embriaguez, excesso de comida, gestos obscenos, nudez e, acima de tudo, riso, muito riso. Para Bakhtin as festas populares eram a liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, eram a liberdade provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Aí, o riso se apresenta como um importante elemento de subversão à ordem social vigente:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.⁵²

Assim, diferentemente da seriedade do *mundo oficial*, o riso popular atuava nos espaços públicos e se servia de situações *grosseiras*, *cômicas* e *irônicas* para expressar sua visão de mundo. Os ritos e espetáculos organizados de maneira cômica ofereciam, sobretudo, uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente exterior aos dogmas e às cerimônias cultuadas pela Igreja e pelo Estado feudal:

[...] a desconfiança diante do sério e a fé na verdade do riso eram espontâneos. Compreendia-se que o riso não dissimulava jamais a violência,

⁵¹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto histórico de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 8-9.

⁵² Ibid., p. 3-4.

que ele não levantava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência da força, que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual se abria o caminho. É por essa razão que, espontaneamente, se desconfiava da seriedade e se punha fé no riso festivo.⁵³

Embora Mikhail Bakhtin fale de um *lugar* e de um *tempo* histórico que não é o mesmo das produções do teatro de revista no Brasil, suas considerações são imprescindíveis para pensar a manifestação do riso divulgado pelas revistas no âmbito da sociedade brasileira. Em um primeiro momento, é possível identificar que os valores do *mundo oficial* da sociedade brasileira no século XIX não compunham o repertório e a criação artística dos dramaturgos revisteiros.

Naquela época, o *mundo oficial* da sociedade brasileira podia ser retratado a partir dos acontecimentos políticos ligados à Proclamação da República. Em 1889, momento áureo das produções teatrais de revista no Brasil, o “povo assistiu bestializado” aos acontecimentos do dia 15 de novembro, sem atos heróicos, sem combates e com um mínimo envolvimento da sociedade civil, a República brasileira nasceu apagada, sem brilho simbólico capaz de divulgar sua importância no cenário político da história do País.

O estudo do historiador José Murilo de Carvalho *A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil* avalia como a rápida proclamação do “novo regime” fez com que seus participantes não dispusessem de imagens e rituais próprios para realizar com solenidade a sua chegada. Nem mesmo os símbolos nacionais mais evidentes e de uso obrigatório em qualquer ritual político, como a bandeira e o hino, foram utilizados para ornamentar e acolher o cenário republicano. As tropas que forjaram a República não tinham bandeira, a única que existia pertencia ao Império e foi jogada fora. Quanto ao hino, utilizava-se a *Marselhesa*, música cantada pelos revolucionários da Revolução Francesa em 1789.⁵⁴

Contudo, paulatinamente a República vai se projetando no cenário político do País, dando início a uma agressiva batalha pela construção de símbolos nacionais e, acima de tudo, republicanos. A ação baseia-se no convencimento, impõe-se o uso de imagens, emblemas,

⁵³ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto histórico de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 82-83.

⁵⁴ Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

mitos, heróis na tentativa de tornar a República “[...] um regime não só aceito como também amado pela população”.⁵⁵ Foi no interior dessas inquietações que se forjou, por exemplo, a construção do hino nacional, instrumento utilizado como “[...] canal para extravasar a emoção cívica de multidões, [...] traduzir o sentimento coletivo, [...] expressar a emoção cívica dos membros de uma comunidade nacional”.⁵⁶ A bandeira brasileira também foi construída em sintonia com o novo regime. Além de resumir as aspirações coletivas do momento político, deveria indicar o futuro da nação. Assim como o hino, a bandeira também teve um caráter definido e uma duração precisa, a mensagem emblemática “ordem e progresso” foi elaborada na perspectiva de ser preservada para sempre. A utilização da bandeira como propaganda republicana valoriza aspectos físicos da nação brasileira: as estrelas remetem ao céu brasileiro, o verde representaria a paz e a esperança inauguradas pela Revolução Francesa, a emblematização “ordem e progresso” deveria atingir o coração dos brasileiros, finalidade única de uma bandeira nacional.⁵⁷

Mas a tarefa do convencimento do *mundo oficial* da República não termina apenas com a criação dos símbolos e emblemas mencionados acima. O “novo regime” inaugurado em 1889 ainda não dispunha de um herói, um homem capaz de expressar, conduzir os valores morais e políticos de uma nova época. Nesse sentido, a campanha iniciada para ocupar a posição mais ilustre da República provocará exacerbados conflitos, uma vez que o campo político encontrava-se minado de personagens históricos à disposição da heroificação. Nessa difícil empreitada, o mártir Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes – se enquadrou perfeitamente no perfil por agregar em sua conduta a luta pela liberdade, os valores da democracia e da justiça republicana.

Nesse cenário político de disputa e consolidação de símbolos oficiais e heróis nacionais – representação máxima do *poder oficial* da República – certamente a revista não se fez presente! Extraordinariamente, a revista do século XIX representava um mundo *não oficial*, onde se destacava a *brincadeira*, a *farsa*, a *comicidade* e obviamente o *riso*. A seriedade, as atitudes sensatas e ordeiras dos políticos, a autoridade militar do novo regime político e os símbolos e emblemas oficiais da nacionalidade não serviram de repertório para os dramaturgos revisteiros retratarem o Brasil do século XIX nos palcos.

⁵⁵ CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 129.

⁵⁶ Ibid., p. 127.

⁵⁷ Cf. Ibid., p. 114.

Portanto, por pertencer a um *mundo não oficial*, o riso no teatro revisteiro é excentricamente livre! Ele não impõe nenhuma restrição, nenhuma interdição ao indivíduo e, o mais importante, não agrega em seus espetáculos valores advindos do poder, da violência e da autoridade monárquica ou republicana. Assim, as revistas colocadas em cena no século XIX no Brasil devem ser compreendidas como porta vozes de outra verdade que não é a *verdade oficial* da *classe dominante*. Por essa razão, o riso teatral, materializado através da *linguagem popular*, da *caricatura*, da *tipificação do personagem*, da *alegoria*, da *música* em cena, não pode, em absoluto, ser pensado como instrumento de opressão e de embrutecimento do povo, como alertava Mikhail Bakhtin em sua obra. Ao contrário, o riso tão presente nas apresentações das revistas revelou de maneira nova a sociedade brasileira, no seu aspecto mais alegre, festivo e, por que não, político.

O *malandro*, a *baiana*, o *sertanejo*, as *dançarinas* – personagens típicos e frequentes na cena teatral da revista – podem então ser compreendidos como a representação de uma *cultura não oficial* predominantemente na sociedade brasileira do século XIX. É também a partir deles que o público se depara com a linguagem vulgar, com as gírias do momento, com as manifestações da cultura popular e com as contradições sociais do País. É a partir deles que a estrutura do *mundo oficial* é desfigurada, questionada, ironizada e, mais que tudo, criticada. No palco do teatro de revista questionava-se não só a moral e os “bons costumes” da classe dominante, mas, sobretudo, a carestia no País, o preço dos alimentos, a política econômica do governo republicano e a corrupção do poder público. Sendo assim, o riso provocado pelas inusitadas e extravagantes apresentações revisteiras subverte os valores positivistas, moralizantes e harmoniosos sobre os quais se fincavam os pilares da República brasileira. Por fim, ele é um riso *regenerador*, como sugere Verena Alberti em sua obra, pois perturba a ordem do *mundo oficial* e apresenta a visão contraditória dos homens comuns sobre o mundo em que vivem.

No âmbito dessas discussões, o estudo do historiador Elias Thomé de Saliba, *Raízes do Riso*, também traz indicações interessantes sobre o trabalho de criação artística dos dramaturgos revisteiros, cuja tônica era sempre o humor. Segundo o autor, o tom humorístico se aproxima das revistas a partir dos trabalhos e da habilidade artística de Bastos Tigre, Raul Perdeneiras, Oduvaldo Vianna, José do Patrocínio Filho, Antônio Torres e J. Carlos, num momento em que a produção revisteira abandonara o humor essencialmente político marcadamente presente nas temáticas da desilusão republicana. Assim, as situações cômicas, maliciosas, satíricas e alegres ganharam notoriedade nas produções revisteiras no momento

em que essas agregaram a sua estrutura as marchinhas e os diversificados sambas de carnaval.⁵⁸

Segundo o autor, entre os humoristas que mais escreveram revistas no Brasil entre os anos de 1906 e 1935 está Bastos Tigre, que mostrou grande habilidade para compor versos humorísticos curtos em tom de diálogo, visivelmente adequados à musicalidade da cena revisteira no palco. Suas peças não se caracterizam pela comicidade obscena, mas, sim, por uma comicidade burlesca, maliciosa e satírica. O refinado humor de Bastos Tigre pode ser constatado em uma revista de sucesso levada aos palcos em 1916, *De Pernas P'ro Ar*, cuja trama girava em torno de uma costureira ingênua que cai na lábia de seu namorado, um chofer chamado Pedrinho, e canta versos onde o estribilho – “*Pedrinho, não faça isso!*” – provoca, segundo testemunhos da época, risos e muita alegria. Observe:

Quando passa lá em casa,
Eu tinha as faces em brasa,
Ao vê-lo no auto vermelho.
Mamãe conselhos me dava...
Quem ama como eu amava
Quer lá saber de conselhos?
[...]
Foram-se os dias passando
E tantos beijos foi dando,
Que eu nem reparava nisso...
Uma vez beijou-me na boca!
Fiquei tonta, fiquei louca:
-*Pedrinho não faça isso!*

Uma vez, por meu castigo,
Saiu a passear comigo,
Ao terminar o serviço.
– Vou tocar para a Tijuca!
Meu Deus que idéia maluca!
– *Pedrinho, não faça isso!*

Fomos. O auto em disparada
Devorava a linha estrada!
De repente – zás – um enguiço.
Quem passasse ali por perto
Me ouvia dizer por certo:
– *Pedrinho não faça isso!*
[...]

E foi-se. Foi para o Norte!
Hoje confesso que é a morte
O único bem que cobiço.

⁵⁸ Cf. SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

Talvez que outra, lá fora,
Lhe este já dizendo agora
– Pedrinho, não faça isso!⁵⁹

Ainda segundo Elias Thomé de Saliba, o teatro de revista possibilitou aos humoristas brasileiros a conquista de um público mais vasto e variado. Desse modo, o gosto popular os conduziu à busca de uma linguagem que recusava a disciplina da palavra, exercendo-a numa variante explicitamente anárquica. Foi preciso então um reconhecimento de que não faziam literatura a partir dos rigores estéticos e do bom uso da palavra, mas, sim, revista, música, publicidade e outras formas espontâneas ligadas à oralidade, ao teatro popular, ao espetáculo ligeiro, à música, às danças.

Tudo isso fez com que críticas e mais críticas se abatessem sobre os princípios artísticos e as concepções estéticas da Revista no Brasil. A grande ressalva recaía ainda sobre a exacerbada influência do estrangeirismo no palco. Muitos avaliavam ser a revista brasileira uma simples *imitação de segunda classe do musical norte-americano*.⁶⁰ Outros a acusavam de ser uma manifestação de *imoralidade*. Entretanto, como pondera Veneziano, a experiência

⁵⁹ TIGRE, Bastos. De Pernas P'ro Ar. **Revista, Palace Teatro**, Rio de Janeiro, 1916 apud SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 93-94.

⁶⁰ O musical é uma variação teatral que tem uma história contada pela combinação de diálogos e números musicados. Essa convenção teatral apresentou forte tradição nos Estados Unidos. A Broadway foi palco dos mais variados tipos de musicais, alguns dos quais se tornaram referência em todo o mundo e provocaram o encantamento em várias gerações: *O Mágico de Oz*, *Rose Marie*, *Oklahoma* e *Paul Joey*. A obra de David Ewen *A História do Musical Americano* mostra o quanto era rico, diverso e variado em suas formas de apresentação o musical americano, podendo ser identificado como uma **comédia musical** (apresentação que colocava no palco personagens conhecidos da sociedade americana; valorizava um diálogo coloquial e nativo; os versos e as músicas possuíam estruturas livres, garbosas, geralmente sobre temas americanos. A comédia musical era notadamente nacionalista: exaltava os louros do país, evidenciava a bandeira americana, enfim, transformou os espetáculos em expressão de orgulho nacional), **opereta** (espetáculo fortemente sentimentalista cuja função era divertir o público; geralmente não possuía uma coerência formal de apresentação não importando que uma canção, dança ou episódio pitoresco tivesse pouca ou nenhuma relação com o todo. A preocupação maior era com as vestimentas, as expressivas melodias e com os artistas famosos. Contemplava-se o sentido, mas não o intelecto), **musical play** (peça que aspirava a ser a manifestação artística pela projeção da verdade dramática, discernimento e profundidade de caracterização, tomando emprestados como auxílio os recursos da música, da dança a fim de realçar o estado de espírito e o sentimento), **revista** (a partir da década de 1920/30 a revista tornou-se expressiva nos palcos americanos. Em um primeiro momento representava o esbanjamento, o consumismo e a euforia da vida moderna dos norte-americanos. Os elencos eram luminosos, com grande número de estrelas que transmitiam segurança, alegria e um mundo a conquistar. Assim, sofisticação era a palavra de ordem, abastecida intelectualmente pelo atrevimento e pela sátira. Contudo, a partir dos anos 1930 as decepções da crise econômica de 1929, as decepções e angústia advindas da guerra fizeram desse período uma época de homens sombrios, com mais saudável e ponderada noção de valores. Notavelmente, essa década foi interessada em problemas sociais e políticos, preferindo a moderação ao excesso. Nesse sentido, temas de cunho social, problemas políticos, conflitos trabalhistas, a questão da guerra e da paz, a ameaça do fascismo, tudo isso invadia o teatro musicado: humor e sátira, não raro dirigiam-se às atitudes totalitárias e às personalidades do tempo). Sobre a rica e diversificada história dos musicais americanos, consultar: EWEN, David. **A História do Musical Americano**. Rio de Janeiro: Lido, 1961.

revisteira em nosso País adquiriu características próprias criando formas artísticas e dramáticas que casaram perfeitamente com a brasilidade:

No Brasil, a revista sofreu alterações transformando-se num gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização. Apesar de ser um gênero importado, adquiriu aqui uma fisionomia nacional com estruturas e convenções que foram se modificando com o passar do tempo. Estruturas e convenções cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar a sua natureza.⁶¹

Em especial, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) contribuiu muito para o desenvolvimento das estruturas e convenções teatrais da revista brasileira. O conflito que arrasou a Europa impedia a chegada de novas companhias em nosso País. As que aqui estavam foram obrigadas a permanecer em nosso território. Sem receber influências do estrangeiro, cada vez mais a revista se nacionalizava. E é nesse processo de abasileiramento que o diálogo da revista com a música popular brasileira se fortaleceu, tornando-se inevitável, estreito, indissolúvel e marcante nos espetáculos:

Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto. [...] A forma da revista brasileira estava instalada. O Teatro de Revista havia adquirido um perfil tipicamente nacional e estava pronto para se lançar em uma nova fase.⁶²

“O’ ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR!” MÚSICA NO PALCO: A CHEGADA DAS REVISTAS CARNAVALESCAS

A ENTRADA vertiginosa da Música Popular Brasileira na cena revisteira desencadeou uma nova concepção de espetáculo, a *revista carnavalesca*, que representa a fase genuinamente brasileira do Teatro de Revista. As *revistas carnavalescas* não se apresentavam durante todo o ano, apareciam somente no período que antecedia a festa oficial do carnaval, por isso eram espetáculos pré carnavalescos. Esses espetáculos preservavam um enredo e

⁶¹ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso** – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 24.

⁶² Ibid., p. 42.

apresentavam blocos de carnaval na apoteose, além, é claro, de divulgar e popularizar as marchinhas, os sambas, as mulatas e os adereços que seriam sucesso no carnaval do ano.⁶³

Sem sombra de dúvida podemos afirmar que a música popular brasileira deu o tom aos espetáculos de revista no Brasil. O palco revisteiro lançava no mercado os êxitos que seriam consagrados nos discos e nas rádios de todo o País. Brilhavam, entre outros, Freire Júnior, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, Ari Barroso, além dos atores que se tornaram clássicos no meio artístico do Brasil: Oscarito, Dercy Gonçalves, Araci Cortes, Mesquitinha, Mara Rúbia e Virgínia Lane. Entretanto, mais que exibir temas e músicas do carnaval, as animadas *revistas carnavalescas* serviram de palco para a apresentação e ampla divulgação da música popular brasileira que crescia vertiginosamente no cenário cultural do País no século XIX.

Nesse sentido, com sua história se desenvolvendo em estreita relação com a música popular brasileira, o teatro musicado viabilizou o que nossos músicos e compositores produziam para a população brasileira. Assim, de 1860 até 1930, ano em que surgiu o rádio, o teatro musicado foi o mais importante meio de divulgação da música popular brasileira. A propósito, o século XIX é o momento chave para pensar a ascensão da música popular no cenário cultural do Brasil. O artigo *Regentes de Orquestra do Teatro Musicado*,⁶⁴ do historiador da música popular brasileira Suetônio Soares de Valença, avalia que, com a chegada da Família Real portuguesa em nosso País em 1808, ampliaram-se consideravelmente para a nossa música os recursos que no século anterior eram praticamente inexistentes.

⁶³ Entre as *revistas carnavalescas* de sucesso nos palcos do Brasil, destaca-se *Você já foi a Bahia?*, de Freire Junior e J. Marra. A peça é composta de dois atos e vinte e quatro quadros, contando ainda com a presença de clubes e blocos carnavalescos. *Você já foi a Bahia?* é regida ao toque de muita folia e inusitados festejos. A trama gira em torno de uma mentira protagonizada pelos personagens Fulgêncio e Castrinho, que a inventam para enganar suas respectivas esposas, Rosália e Julieta, e irem sozinhos aproveitar o carnaval na grande cidade do Rio de Janeiro. O que eles não contavam é que a mentira fosse descoberta e suas esposas, por vingança, também decidissem ir sozinhas para o carnaval do Rio. No Rio, os casais se metem em muitas confusões, muitos flertes e acabam coincidentemente se hospedando na mesma pensão, a casa da D. Stela. Nessa pensão estão D. Stela e seu esposo Anastácio, a filha Juju e seu esposo, Jeremias, além do pai de D. Stela, Bento. Esses também completam o quadro das confusões e flertes. Na atmosfera carnavalesca, os casais mentem um para o outro, saem na folia, flertam uns com outros, e no fim todos são descobertos. Entretanto, por ser carnaval, todos são perdoados. Ver: COLLAÇO, Vera; RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques. Tecendo o Teatro de Revista: análise estrutural das peças *Cocota*; *Comidas, Meu Santo*; e *Você já foi a Bahia?* **Revista da Pesquisa**, v. 03, n. 01, 2008. Disponível em: <<www.ceart.udesc.br>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

⁶⁴ VALENÇA, Suetônio Soares. Regentes de Orquestras do Teatro Musicado Popular. Aspectos da MPB no Século XIX, Dossiê Música Popular Brasileira. **Revista USP**, dez./ jan./ fev. 1990. Disponível em: <<<http://www.usp.br/revistausp>>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

Em sua perspectiva de análise foram três os fatores que impulsionaram a divulgação intensa da música brasileira: o primeiro deles foi a entrada vertiginosa de um clássico instrumento musical, o piano – trazido por D. João VI –, que gradativamente caiu no gosto popular. Naquela época ele era encontrado em recepções e festividades familiares como aniversários, casamentos, noivados e batizados, nos salões das confeitarias, em pequenas orquestras do teatro de revista, na sede dos ranchos e em grêmios e sociedades carnavalescas. Entre os pianistas de renome o autor destaca: Sinhô (José Barbosa da Silva), Bequinho (Alberto de Sousa), Oswaldo Cardoso de Meneses, Bulhões de Harmonia, Costinha, Luís Masson, Pestana, Freitas, Pequenino. Todos eles tiravam saltitantes chorinhos e maxixes, que alternavam com valsas lânguidas ou rodopiantes, proporcionando aos dançarinos alternativas musicais para desenvolverem suas peripécias coreográficas. Para Suetônio Soares de Valença os pioneiros foram “[...] exímios executantes, sabendo dar a cada música o seu exato valor melódico e rítmico, dispensavam as sinalizações do pentagrama das partituras e valiam-se de sua fiel riqueza auditiva que os fazia excelentes interpretes”.⁶⁵

Depois da popularização do piano, outro fator que contribuiu para a massificação da música popular brasileira no cenário cultural do século XIX foi a implantação e divulgação das casas impressoras de partituras musicais. Essas casas incessantemente abertas na cidade do Rio de Janeiro foram responsáveis por divulgar os dois gêneros da música popular brasileira então existentes: a *modinha* e o *lundu*, cujas origens estão ligadas às manifestações musicais do Brasil Colônia. No século XIX, em especial, adquirem uma forma requintada de música de salão, muitas vezes se aproximando da música erudita.

A impressão e divulgação de partituras também contribuíram para que composições musicais europeias, acompanhadas, sobretudo, de danças, fossem não só descobertas, mas apreciadas pelo público brasileiro. Essas composições, por sua vez, passaram por um processo de abasileiramento, mesclando valores da cultura europeia com elementos artísticos eminentemente nacionais. Suetônio Soares de Valença ainda apresenta em seu valioso artigo o *schottisch* conhecido no Brasil como *xote*, uma composição harmonizada em compasso 4/4 ou 2/4, com ritmo mais vivo que a valsa e mais lento que a polca. Destaca também a *mazurca*, composta de 16 compassos de 3/4, apresentando movimento moderado, às vezes lento. A *quadrilha* também foi um sucesso no cenário musical brasileiro, em especial nos palcos do

⁶⁵ VALENÇA, Suetônio Soares. Regentes de Orquestras do Teatro Musicado Popular. Aspectos da MPB no Século XIX, Dossiê Música Popular Brasileira. **Revista USP**, p. 6, dez./ jan./ fev. 1990. Disponível em: <<<http://www.usp.br/revistausp>>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

teatro popular intimamente ligado à música, cujos temas na maioria das vezes eram retirados das óperas e operetas. Outros destaques das danças-músicas vão para o *choro* e o *maxixe* resultantes do abasileiramento da *valsa*, *schottisch*, *mazurca*, *quadrilha* e, sobretudo, da *polca*.

Todavia, o rico processo de abasileiramento das danças/músicas europeias, nacionalizadas a partir do encontro com o lundu encontrou seu meio de difusão mais característico no teatro musicado, ou seja, a revista de forte apelo popular. Aliás, as produções teatrais da revista são consideradas pelo autor o terceiro fator que contribuiu de forma sistematizada para divulgar e ampliar importância da música popular brasileira no cenário cultural do século XIX:

No teatro musicado, em seus primeiros tempos, as músicas de danças européias abasileiradas – *valsa*, *schottisch*, *quadrilha*, *polca*, e os três gêneros da música popular brasileira – *choro*, *tango*, *maxixe* – nascido da fusão daquelas danças músicas com o *lundu*, vão se constituir na matéria prima sobre a qual toda uma geração de talentosos músicos-compositores irão trabalhar. Na verdade eles serão os primeiros compositores a produzir música popular para o teatro, se considerarmos que, antes, o teatro musicado popular no Brasil teve expressão apenas no entremezes, uma modalidade percussora do futuro teatro de revista.⁶⁶

A relação intrínseca entre música popular brasileira e teatro transformou o teatro de revista, na virada do século XIX, na grande sensação do Rio de Janeiro. As atrações oferecidas pelas famosas casas de teatro da Praça Tiradentes – *Apolo*, *Rio Branco* e *Chantecler*, *Palace Theatre* – recebiam um público flutuante que fazia dos espetáculos de revistas parte obrigatória do seu roteiro de visita. Logo os compositores descobriram a vantagem de incluir suas músicas em números de revistas. Seria o primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas e cantadas pelo público. Assim ressalta José Ramos Tinhorão:

Os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito do espetáculo *show* – que viria substituir a tendência de crítica política das primeiras “revistas de ano” – começaram a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se então a alternância de interesses que marcaria as relações entre música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro. Essa estreita ligação com o gosto de camadas cada vez mais amplas da população [...] deu origem a duas importantes consequências: conferiu uma característica brasileira ao gênero, na base do aproveitamento

⁶⁶ VALENÇA, Suetônio Soares. Regentes de Orquestras do Teatro Musicado Popular. Aspectos da MPB no Século XIX, Dossiê Música Popular Brasileira. **Revista USP**, p. 11, dez./ jan./ fev. 1990. Disponível em: <<<http://www.usp.br/revistausp>>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

de tipos populares como o mulato, o coronel fazendeiro, o português, a mulata, o guarda, o capadócio (depois chamado de *malandro*), o funcionário público, o camelo, etc. e fez essa pequena humanidade dançar e cantar durante meio século ao som das maiores criações musicais e coreográficas do povo – o lundu, o maxixe e o samba.⁶⁷ [Destaques nossos]

O exemplo mais representativo da produção deliberada de músicas para o carnaval e para a revista partiu do maestro João José da Costa Junior. Animado com o sucesso do tango *Vem Cá, Mulata*, que compunha a revista *Maxixe* (a qual, aliás, ajudara a musicar com Paulinho sacramento e Luis Moreira), o maestro aproveitou a ocasião para lançar a “polca de motivos populares”, *No Bico da Chaleira*, uma representação do episódio ocorrido na residência do Senador Pinheiro Machado, responsável pela candidatura do candidato Hermes da Fonseca à presidência da República. Em 1909 Raul Pederneiras e João Cláudio colocaram nos palcos do Teatro Apolo a revista *Pega na Chaleira*, cujo grande sucesso era o estribilho cantando com endereço político: “Iaiá, me deixa subir nessa ladeira. Eu sou do grupo do pega-na-chaleira”.

Além de Costa Júnior, outro compositor de músicas para a revista foi a maestrina Chiquinha Gonzaga. Na virada do século XIX ela compôs uma marchinha com andamento adaptado à evolução dos cordões de carnaval, que logo se transformou em um dos maiores sucessos da história da música de carnaval em todo o País: *O’ Abre Alas*:

Ô Abre Alas,
Que eu quero passar

Eu sou da Lira,
Não posso negar

Ô Abre Alas,
Que eu quero passar

Rosas de Ouro é quem vai ganhar.

Segundo José Ramos tinhorão em sua obra *A História Social da Música Popular Brasileira*,⁶⁸ a marchinha de Chiquinha Gonzaga, cantada e aplaudida em todo o Brasil, foi produzida em 1899 com o objetivo de atender ao pedido dos integrantes do cordão carnavalesco Rosa de Ouro do subúrbio carioca de Olaria. Em pouco tempo a marcha se

⁶⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 237-328.

⁶⁸ Ibid.

tornou patrimônio popular, sendo cantada indiferentemente por blocos e cordões anônimos nas ruas durante o carnaval.

O autor ressalta ainda que, no início, nem mesmo a própria Chiquinha teria percebido o sucesso de sua produção. Quando, porém, na burleta *Forrobodó*, de Carlos Bittencourt e Luis Peixoto, estreada no Teatro São José a 11 de junho de 1912, a mulatinha Júlia Martins levantou o público cantando o tango *Não se Impressiona* – conhecido simplesmente por *Forrobodó* –, sua autora Chiquinha Gonzaga compreendeu rapidamente a oportunidade de explorar a popularidade de sua antiga marchinha junto à massa. Assim, em janeiro de 1913 estreava com Armando Rego e Rego Bastos, no teatro Apolo, uma nova revista cujo título dizia tudo – *O'Abre Alas*. Chiquinha Gonzaga compôs ainda uma série de músicas para revistas como *É Ele*, de Álvaro Colas, em 1915, assim como para *A Avozinha*, de Mario Monteiro, e *Ordem e Progresso*, de Avelino Andrade, ambas de 1917.⁶⁹

O encontro promissor entre a música e o teatro de revista logo aproximou as experiências revisteiras dos meios de comunicação de massa em plena ascensão no País. Assim, na década de 1930 a revista aparece como aliada do rádio, lançando vários sucessos carnavalescos (sambas, marchinhas, maxixe). Nos espetáculos tornou-se comum a assiduidade de compositores e cantores que se projetavam na música popular brasileira. Muitos quadros do espetáculo serviam de cenário, de palco para cantores que, sem nenhuma vocação dramática, eram apresentados como atrações especiais, a fim de mobilizarem seus fãs, seus ouvintes a frequentarem o teatro.

Em 1931 o Teatro Recreio lançou a revista *Deixa essa Mulher Chorar* em dois atos e 35 quadros. Havia músicas de diversos autores, mas Ary Barroso assinava a partitura. No espetáculo, Aracy Cortes lançava para o carnaval o samba *Se Você Jurar* de Ismael Silva e Nilton Bastos, gravado por Francisco Alves em dupla com Mario Reis, logo transformado em clássico da música popular brasileira e tocado não só na folia de carnaval, mas em várias estações de rádio durante anos. Segundo Salvyano Cavalcanti, a letra de Ismael Silva é um primor e merece significativo destaque:

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar,
Mas se é para fingir, mulher,
A orgia, assim não vou deixar.

⁶⁹ TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 240-241.

A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar,
O que eu posso fazer
É, se você jurar,
Arriscar a perder
Ou desta vez, então, ganhar...⁷⁰

Deixa essa Mulher Chorar ainda colocava em cena um clássico samba de Noel Rosa, *Com que roupa?*, analisado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti como uma crônica irreverente de um folião que avalia a precária condição social em que se encontra e a vontade imensurável de brincar e viver o carnaval. Diante dos dissabores da vida, o folião lança farpas diretas à crise econômica, às mulheres falsas, à malandragem. Vale ressaltar algumas coplas:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou para luta
Pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta,
Pra poder me reabilitar,
Pois esta vida não está de sopa,
E eu pergunto: – com que roupa?
Com que roupa eu vou,
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou?
Com que roupa eu vou?
Pro samba que você me convidou.

Você não é nenhum artigo raro,
Mas eu declaro
Que você é um bom peixeão.
E hoje que você se vende caro
Creio que você não tem razão:
O peixe caro é garoupa
Com que escama e com que roupa?

Eu nunca sinto falta de trabalho,
Desde pirralho
Que eu embrulho o paspalhão,
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão:
Dinheiro fácil não se poupa
Mas, agora, com que roupa?⁷¹

⁷⁰ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 354-355.

⁷¹ Ibid., p. 356.

Yes, Nós Temos Bananas, de João de Barro e Alberto Ribeiro, foi uma das revelações de 1938, encenada no Teatro Recreio entre os meses de janeiro e fevereiro desse ano. Entre os artistas que formavam o elenco, estavam figuras ilustres como Aracy Cortes, Oscarito, Eva Todor, Zezé Porto, Pedro Dias, Armando Nascimento, Itália Ferreira. Várias enquetes deram vida ao espetáculo – *Acumulações*, por exemplo, ironizava os protegidos do serviço público, *Carnaval Político e Bananolândia* retratavam a vida anárquica brasileira. Em suma, os quadros constituintes da revista eram também uma crítica ao discurso dos americanos, que chamavam de “banana republics” os países pobres da América Latina.

O triunfo maior dessa revista carnavalesca está no repertório musical, que acabou lançando músicas que se tornaram clássicas no gosto popular. A marchinha que dá título à revista virou sensação em todo o País:

Yes, nós temos bananas,
Bananas para dar e vender,
Banana, menina,
Tem vitamina,
Banana engorda e faz crescer.
Vai para a França o café
Pois é,
Para o Japão o algodão
Pois não,
Pro mundo inteiro,
Homem ou mulher
Bananas para quem quiser.

Outra marcha célebre lançada por Aracy Cortes foi *As Pastorinhas*, dos ilustres compositores João de Barro e Noel Rosa, gravada por Silvío Caldas. A primeira estrofe já revela a qualidade poética e a beleza comovedora da canção:

A estrela d'alva
No céu desponta
E a lua anda tonta
Com tamanho esplendor.
E as pastorinhas
Pra consolo da lua
Vão cantando na rua
Lindos versos de amor.⁷²

Ainda que as *revistas carnavalescas* se constituíssem a partir das alegrias e dos efervescentes festejos do carnaval carioca, isso não significa que fossem manifestações

⁷² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 436-437.

desprovidas de engajamento político. Ao contrário, muitos temas colocados nos palcos, bem como as marchinhas e os sambas divulgados pelos meios de comunicação de massa e que, indubitavelmente, caíram no gosto popular, devem ser entendidos como registros, testemunhos de um País ou de uma República moderna e progressista que nascia com graves problemas. Portanto, as revistas – sejam *carnavalescas* ou de *ano* – foram, a partir de suas especificidades e campo de atuação, espaços de atuação política. Foram, então, um canal de expressão para dramaturgos, artistas, músicos e para a própria plateia que até então era destituída de um eficiente canal de expressão social e política.

HÁ SEMPRE UM POUCO DE ARTE, SÁTIRA E POLÍTICA NO TEATRO DE REVISTA: AS REVISTAS DE ANO BRASILEIRAS

EMBORA O TEATRO de Revista no Brasil apresente suas peculiaridades artísticas eminentemente nacionais, sua história é variada e notavelmente complexa, por isso não é um exercício fácil distinguir a revista, em seus mais variados estados e formas, de gêneros afins. Mas existem, sim, algumas características que podem ser consideradas típicas da revista: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; os temas circunstanciais, ou seja, a busca constante dos acontecimentos contemporâneos ocorridos na sociedade; a apresentação espetacular da peça que enfatiza em demasia o excêntrico, a exuberância e a alegria contagiante dos atores em cena; a constante intenção cômica e satírica dos episódios apresentados; o fio condutor que dirige toda a estrutura do espetáculo; o ritmo vertiginoso do espetáculo, que é a condição básica do texto e da encenação, indispensável ao sucesso revisteiro.⁷³

Assim, entre os diferentes desdobramentos do gênero revisteiro, a *Revista de Ano* fez história nos palcos brasileiros. O espetáculo consistia em apresentar os acontecimentos expressivos que haviam marcado o ano anterior numa perspectiva explicitamente crítica e

⁷³ Em sua obra *Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, a pesquisadora Neyde Veneziano relaciona uma série de equívocos que podem confundir o conceito e a própria trajetória artística do gênero no Brasil. Para ela, *A revista não é uma burla* (comédia de costumes, curta e musicada). *E também não é um vaudeville* (peça de intriga complicada, baseada em coincidências de caráter extraordinário). *Nem cabaré, café concerto, ou music hall* (lugares de distrações populares destinadas ao consumo de bebidas). *Opereta e revista são primas, mas é preciso não as confundir* (misto de comédia e melodrama entremeado de sugestivos números musicais, referia sempre aos assuntos cotidianos imediatos). *Nem féerie, que é oriunda das mágicas* (encenação de histórias fantásticas, fabulosas repletas de truques cênicos destinados a maravilhar e contagiar o público ingênuo). Mesmo assim, a revista está intimamente ligada a esses gêneros por pertencer, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musical. As convenções e a estrutura formal dos espetáculos de revista podem ser consultadas em: VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

satírica. Eram alvo da *Revista de Ano* os fatos relativos ao dia a dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos crimes e às desgraças que mobilizavam a atenção da sociedade.

Calcada nos assuntos circunstanciais, a *Revista de Ano* não apresentava uma composição teatral *estática* ou *imutável*. Ao contrário, sua estrutura estava em constante mudança e intimamente ligada às questões do momento presente. Assim, a essência artística da revista consistia em tornar pública a *atualidade* dos acontecimentos políticos, dos problemas sociais e dos escândalos ligados à vida de políticos ou pessoas importantes da sociedade. E foi a busca constante pela *atualidade* que fez do gênero revisteiro um teatro com forte composição política. Era preciso, ainda, através do deboche, do riso, das incessantes cantorias e danças, apresentar uma reflexão dramaturgia maliciosa e crítica sobre a sociedade moderna, urbana e capitalista que se estruturava no Brasil ao longo de toda a República. *O Rapadura* é o exemplo de espetáculo que alia a *atualidade* aos problemas econômicos e políticos do País. Levada aos palcos em 1915, a revista essencialmente bem humorada de Bastos Tigre e Rego Barros apresenta uma crítica explícita à venda desorganizada e superfaturada do leite e de produtos alimentícios que se produziam no Brasil. Ironicamente, os personagens em cena eram a Indústria Alimentícia e o Queijo de Minas. Observe:

A Indústria Alimentícia

Aqui estou! Tudo fabrico:
Carne, peixe, vinho e queijo;
E satisfaço o desejo
Do pobre como do rico.

Sou a Indústria Alimentícia
Que, envenenando os mortais
Vou enchendo os hospitais
Sem receio da polícia.

E, vou por processo electrico
Fazendo a droga mais fina
Manteiga de margarina
Vinagre de ácido acético.

Café fabrico com milho
Faço queijos de batata
E leite puro e sem nata
Faço com água e polvilho

Sou a Indústria Alimentícia
D'isso não faço mystérios
Vou enchendo os cemitérios

Com licença da polícia.⁷⁴

Outra revista que marcou o cenário cultural e político do Rio de Janeiro pela explícita capacidade de satirizar a *atualidade* da República que acabara de ser proclamada no País foi *O Tribofe*, cujo autor é nada menos que o já tão afamado revisteiro Artur Azevedo. *O Tribofe* chegou aos palcos da capital no dia 16 de junho de 1892 no Teatro Apolo. A trama da revista gira em torno de uma família de São João do Sabará, interior de Minas Geras, que vai até a cidade do Rio de Janeiro à procura do noivo de sua filha, um caixeiro viajante que resolvera ir para a cidade grande tentar fortuna e nunca mais dera notícias e satisfações a família. Os protagonistas da cena: o velho Eusébio, sua mulher Fortunata, os filhos Quinota (a triste noiva abandonada), Juca e a criada Benvinda.

Mas o propósito de *O Tribofe* não é retratar somente as situações atrapalhadas e inusitadas vividas pela família mineira na grande cidade do Rio de Janeiro. Mais que isso, Artur Azevedo quer chamar a atenção do público para os problemas urbanos da capital. Eminentemente, o dramaturgo quer denunciar as mazelas sociais do povo que vivia à margem da política econômica planejada pela República. Assim, ao refletir sobre *O Tribofe* em sua instigante obra, o pesquisador Salvyano Cavalcanti tece considerações importantes, evidenciando, sobretudo, o caráter essencialmente político e satírico da revista:

As tentações da cidade e o turbilhão de dificuldades mesclam-se aos acontecimentos do ano, um feixe de cambalachos, trapaças na política, nas artes, no comércio, até no relacionamento afetivo. O autor arremessa dardos nos problemas em voga: falta de habitação, crise econômica, precárias condições sanitárias, a imoralidade avassaladora. O noivo da moça joga, ganha e perde na Bolsa de Valores. O pai da moça deixa-se seduzir por uma francesa sem escrúpulos, e gasta todo o dinheiro que trouxera. A criada, Benvinda, cai na farra e se prostitui. O irmão da noiva participa de uma greve estudantil (que, pelo menos para o autor da peça, é uma atitude condenável). Outras críticas se dirigem ao desrespeito às leis municipais, à falta de liberdade de imprensa, à surpreendente popularidade da homeopatia. Há uma remissão de pecados no final e a família volta para Minas prometendo regressar anualmente ao paraíso da pândega.⁷⁵ [Destaques nossos]

Em um dos mais polêmicos quadros de *O Tribofe*, Artur Azevedo não cansa de alvejar, ainda que poeticamente, a inviabilidade do modelo econômico arquitetado pelo então

⁷⁴ KÜHNER, Maria Helena. **O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular**. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1979, p. 72.

⁷⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 102-103.

Ministro da Fazenda Rui Barbosa no governo de Marechal Deodoro da Fonseca nos primeiros anos de implantação da República no Brasil. Explicitamente, a crítica recaía sobre a política econômica do Encilhamento (créditos livres aos investidores industriais garantidos pelas emissões monetárias e empréstimos por parte do governo).

Eis as novas Companhias,
Que vão dar um dinheiro!
Olhem pr'estas bazarrias!
Vejam só que perfeição!

Eis aqui os novos Bancos
Que vão dar um dinheirão!
Libras, dolares, marcos, francos
Vamos ter em profussão!⁷⁶

Em outro quadro não menos sugestivo entravam em cena as dificuldades sociais enfrentadas pela população brasileira no contexto dos “novos tempos” indicado pelo regime republicano. O tema do Quadro VII do 2º ato é a carestia de vida, materializada cenicamente sobretudo no aumento excessivo dos gêneros alimentícios:

Das algibeiras some-se o cobre
Como levado por um tufão,
Carne de vaca não come o pobre
E qualquer dia não come pão.
Fósforos, velas, couve, quiabos,
Vinho, aguardente, milho, feijão
Frutas, conservas, cenouras, nabos...
Tudo se vende pr'um dinheirão!
Um cidadão nesta época
Não pode andar amarrado...
A gente vê-se... e até logo...
Vai cad'um para o seu lado!⁷⁷

Por fim, há que se destacar ainda as sugestivas e oportunas estrofes pertencentes ao Quadro I da Cena II, em que Artur Azevedo sarcasticamente define o tribofe, que indubitavelmente pode ser compreendido como representação do político corrupto, desonesto, que age de forma ilícita nas estruturas do poder político, comprometendo, assim, o desenvolvimento e o bom funcionamento da nação.

Na política há muito tribofe,
Muito herói que não sente o que diz,
E o que quer é fazer regabofe

⁷⁶ As citações referentes a revista *O Tribofe* foram retiradas da obra: PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 103-104.

⁷⁷ Ibid.

Muito embora padeça o país.

Quem república ao povo promete
E, mostrando-se pouco sagaz,
No poder velhos áulicos mete,
Faz tribofe, outra coisa não faz.⁷⁸

Concomitantemente à convenção da *atualidade revisteira* tão bem materializada nas críticas políticas e nas denúncias às mazelas sociais que assolavam o País no momento em que este se fazia republicano, outra convenção que fez nome no teatro de revista foi a notável *caracterização dos personagens em cena*, a chamada *tipificação do indivíduo*. É, pois, fundamentalmente com personagens-tipos (*o malandro, a mulata, a prostituta, o coronel, o caipira e o português*) que trabalha o dramaturgo revisteiro. Sobre esses *tipos* projeta-se uma personalidade fixa, expressiva e explicitamente particular, construída, sobretudo, a partir das atitudes externas, fáceis de serem percebidas: “[...] sobre o indivíduo pode-se saber da sua infância, como foi criado, alimentado, dos poetas que leu e do deus em que acreditou. Do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações”.⁷⁹

Segundo as análises de Maria Helena Krüner, a forte e explícita caracterização do indivíduo/personagem pode ser entendida como um importante elemento de politização do Teatro de Revista, pois, através dos tipos (linguagem, trejeitos, comportamento, roupa), oportunizou aos homens que compunham os segmentos populares aparecerem em cena sem estar na mera condição de subalternos:

[...] nesta visão de tipos e personagens é que era a única forma de o homem do povo aparecer no teatro sem ser na figura do criado visto sob a ótica dos patrões (mesmo quando uma visão paternalista o transformava na divertida figura do moleque de um “demônio familiar”, de J. de Alencar, por exemplo), mas pelo contrário, expressando-se com sua linguagem, apresentando sua visão, mostrando seus problemas, seu cotidiano (daí, também a já lembrada maneira de compor a revista, recolhendo piadas, ditos, fatos, músicas, etc. já existentes que andavam na boca do povo).⁸⁰

Foi o dramaturgo Artur de Azevedo que lançou a personagem que mais longa vida teve nos palcos do teatro brasileiro – a *típica baiana* – que na revista ganhou forte expressividade a partir da representação da atriz Pepa Ruiz cantando o sucesso *Lundu Baiano* na tão afamada revista *Tim-Tim Por Tim-Tim*. Mais tarde, em 1938, a baiana ainda apareceria

⁷⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 103-104.

⁷⁹ Ibid., p. 120.

⁸⁰ Ibid., p. 81.

na voz esfuziante de Carmem Miranda, que interpretava o clássico samba *O Que é Que a Baiana Tem*, de Dorival Caími, no Cassino Urca do Rio de Janeiro.

A *tipificação da baiana* foi colocada nos palcos brasileiros a partir de um acontecimento inusitado, inspirado num incidente policial envolvendo uma ex-escrava vendedora de laranjas, os estudantes de medicina do Rio e um subdelegado que se encontrava de plantão. O ocorrido se deu em 1888, quando o chefe da Polícia Imperial exigiu que uma negra de nome Sabina com seu tabuleiro de laranjas fosse retirada do seu posto de trabalho, localizado nas proximidades da Escola de Medicina. A atitude imposta pela autoridade da Corte desagradou aos estudantes. A reação foi imediata. Motivados pelos ânimos republicanos, os estudantes transformaram o incidente num caso político e, após gastarem todos os argumentos junto ao subdelegado no sentido de conseguir a volta da vendedora de laranjas, organizaram uma passeata de protesto em desagravo à Sabina.

E, assim, a sociedade carioca assistiu de forma entusiástica à passeata de mais de 200 estudantes de medicina, vestidos todos de branco, formando alas, e com laranjas espetadas na ponta das bengalas, que se dirigiam para a rua mais famosa e charmosa da Capital Federal – a Rua do Ouvidor. O evento contou ainda com participação do Homem de Sete Instrumentos, que fora contratado pelos estudantes para abrir o desfile com muita música, soprando gaitas, flautas, batendo pratos, soando tambores e balançando a tiara de campainhas. E atrás, para fechar o desfile, a protagonista do evento, a negra Sabina com seu turbante branco, blusa de babados de renda, saia de roda, balangandãs e chinelinho, amparada, é claro, por dois estudantes de medicina. Chegando ao Largo São Francisco, a passeata contou com o apoio dos estudantes da Escola Politécnica, que aderiram ao movimento e também espetaram laranjas nas bengalas a favor da velha e gorda Sabina. Vinte e quatro horas depois, o subdelegado estava demitido e à negra Sabina foi permitido vender laranjas no seu tabuleiro.⁸¹

Sem dúvida um evento desse porte exigia um quadro de teatro, e foi o que Artur Azevedo e seu irmão Aluisio de Azevedo fizeram, incluindo na revista *República* uma expressiva cena em que a atriz Ana Manarezzi representava o papel da Sabina, cantando em bom tom o tango *As Laranjas de Sabina*:

Sou a Sabina
Sou encontrada
Todos os dias
Lá na carçada
Da Academia

⁸¹ Cf. TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

De Medicina.

Um Senhor Subdelegado,
Home muito resingueiro
Me mandou por dois sordado,
Retira meu tabuleiro,
Ai,

Sem banana macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja,
Mas estudante de Medicina
Nunca pode
Passar sem laranjas da Sabina!

Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
E, deste modo, mostraram
Como o ridículo mata
Ai!

Sem banana macaco se arranja
E bem passa o monarca sem canja,
Mas estudante de Medicina
Nunca pode
Passar sem laranja da Sabina!⁸²

De imediato, o público consagrou a grega Ana Menarezzi, que no papel de Sabina, cantava com muito glamour e charme *As Laranjas de Sabina*. O estranho foi a presença de uma atriz europeia, branca e magra escolhida para representar uma negra brasileira robusta, pobre, ex-escrava em um palco carioca.

O sucesso da passeata e o expressivo tango da cena revisteira fizeram de Sabina e suas laranjas um caso bastante conhecido naqueles anos. Ademais, a canção de Artur Azevedo, aplaudida entusiasticamente em *A República*, teve seu sucesso prolongado, a ponto de ser gravado em 1902, permitindo, assim, a permanência da popularidade de Sabina por muitos anos. Para os pesquisadores Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, todo esse sucesso fez com que Sabina ocupasse na sociedade republicana um novo espaço: o do entretenimento de massas:

Logo, não poderia ser retratada como o foi na passeata, como pobre vítima de uma arbitrariedade, trazendo em seu corpo diversas marcas da marginalização social. [...] Sabina, nas mãos de Artur Azevedo, ressaltava não apenas o ridículo da arbitrariedade do subdelegado para divertir a platéia, mas utilizava também de um corpo que agradava a platéia em conjunto com uma simbologia facilmente reconhecida por todos os contemporâneos e que a identificava como uma entre tantas mulheres

⁸² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Música Popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 19.

pobres. Esta mistura de beleza corporal, sátira política e condescendência em relação a Sabina garantiu seu sucesso por um bom tempo e daria ainda muitos frutos nos palcos da revista carioca.⁸³

Dois anos após a afamada estreia de *A República*, a baiana fez outra aparição em uma peça musicada de grande sucesso nacional, a revista *Tim Tim Por Tim*. Dessa vez o *tipo baiana* foi estrelado por uma atriz espanhola, Pepa Ruiz, que também desfrutou de grande êxito nas apresentações, adquirindo logo o apreço popular. Em 1915, Sabina novamente voltou aos palcos da revista carioca, representada pela italiana Maria Lino. A peça *A Sabina* é de autoria J. Brito e foi encenada na Companhia de São José. Os registros da época indicam que as “Sabinas” em questão eram letras do tesouro, lançadas no mercado pelo governo federal para conter a crise financeira.⁸⁴

Ao lado da baiana, outro *tipo* exageradamente presente nos palcos das revistas brasileiras foi o *malandro*. Segundo as análises de Neyde Veneziano,

[...] tal como nas ruas do Rio de Janeiro, pelas revistas de ano de Arthur Azevedo, desfilavam caloteiros, trapaceiros, assaltantes, jogadores, todos trajados com o melhor figurino da tipificação nacional: a bilontragem. Mais tarde, o bilontra vestiria uma camisa listrada para desempenhar, como bom malandro, os papéis centrais das revistas.⁸⁵

Contudo, ainda que o malandro da revista tenha ganhado feições diferenciadas conforme as circunstâncias ou as necessidades políticas do momento presente, a maior parte desses personagens preservava suas habilidades para as ações trapaceiras, desonestas, clandestinas, sendo seu ideal de vida o de transgredir as estruturas de funcionamento do sistema capitalista e viver em plena mordomia. O malandro atinge seu apogeu nos momentos áureos do populismo de Getúlio Vargas. Com Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, a *malandragem* teve suas melhores performances representando para a época uma necessidade social. Assim,

Ao desrespeitar as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família (pois o trambiqueiro estava pronto a cortejar qualquer mulher bonita, mesmo se ela fosse casada), o malandro deixava entrever a alegria de ser marginal. Ele desencadeava o jogo com o mito popular de que *nesta*

⁸³ SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n 43, p. 171-193, 2002, p. 180.

⁸⁴ Ibid., p. 181-182.

⁸⁵ VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...** Oba!. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 123.

terra se virando tudo dá. E no sistema moral das revistas, as malandragens, os trambiques, as marmeladas e os pequenos golpes nunca eram punidos. No final, tudo era resolvido com o *jeitinho* brasileiro. No fundo esta era uma das facetas que o Teatro de Revista mostrava do Brasil: mulher, carnaval e malandragem.⁸⁶

Um exemplo ilustrativo sobre o *personagem tipicamente malandro* encontra-se em um dos quadros que compõe a notável revista de Arthur Azevedo, *O Bilontra*. Observe-se que nesse caso específico, a trapaça – característica peculiar do comportamento do malandro – compõe o repertório tanto da personagem que representa a classe popular quanto daqueles que ocupam o poder na sociedade carioca do século XIX:

Faustino: Prender-nos a nós? Menos essa! Qual foi o nosso crime?
Inspector: Não tenho que dar satisfas; o poder é o poder, disse alguém que podia. A polícia está disposta a não poupar as casas de jogo. Vamos!
Faustino: E se pagarmos a multa?
Inspector: O caso muda de figura. São quatro mil réis por cabeça.
Jogatina: Não faz isso por menos?
Inspector: Não senhor: preço fixo e dinheiro à vista.
Faustino: Hum... Isso é que é o diabo!
Jogatina: Tratando-se de duas pessoas, bem que podia fazer um abatimentosinho...
Inspector: Não posso, creia que não posso... Já dou pelo custo... (Emendando) Quero dizer: é preço da lei.
Faustino: O homem de vez em quando esquece que é autoridade, e só se lembra de que é negociante.
Jogatina: Então? Nem sendo por atacado?
Inspector: Nada! Quatro mil réis! [...]
Inspector: Ai, que o amigo quer divertir-me Olhe que quando estou com o metro... quero dizer: com a vara... não brinco!! (aos urbanos) Vamos!
Jogatina: Está bem, não se zangue. Aqui estão os quatro mil e trezentos que faltam.
Inspector: Ah! Isto agora sim! Querem recibo?
Jogatina: Não é preciso.
Inspector: Nem eu o dava.
Faustino: Risque o nosso nome do borrador e passe bem.
Inspector: (tirando o chapéu e cumprimentando) Quer como autoridade, quer como negociante sempre às ordens da freguesia. (espirra).⁸⁷

Outra caracterização que muito visitou os espetáculos revisteiros diz respeito ao *coronel*, um personagem tipicamente matuto, grosseiro e notavelmente reprodutor dos valores políticos da classe a que pertence. Nesta passagem, ele estabelece um diálogo com um

⁸⁶ VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 124.

⁸⁷ AZEVEDO, Arthur; SAMPAIO, Moreira. **O Bilontra**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário de Notícias, 1888 apud KÜHNER, Maria Helena. **O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular**. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1979, p. 85-86.

escravocrata. O quadro pertence à revista *O Carioca* de Arthur Azevedo encenada em 1888, pleno ano da Abolição da Escravatura. O diálogo ainda apresenta nuances desse contraditório processo:

Soares: Ah! O senhor é escravocrata?

Tenente-Coronel: Eu não sou nada; sou sinhô da fazenda com escravatura e tudo: isso que eu sou, e querem tirar a minha propriedade: não admitto.

Nickelina: O tenente-coronel é talvez emancipador.

Tenente-Coronel: Ahi! Agora é que mecê falou direito. Eu quero que os escravo todo fique forro, mas é quando morrê; enquanto for vivo que trabalhe, que é prá isso que se fez o negro, vá com o que lhe digo. Inda bem que a nova lei arrumou tudo no tronco por mais anno e meio... E ainda há outra que há de arruma elles na escravidão por toda a vida, vá com o que lhe digo.

Soares: Engana-se, Sr. Tenente-Coronel: os abolicionistas acabam de alcançar uma grande Victória e, com o favor de deus, não há que ser a última.

Tenente-Coronel: Uma Victória? Diga mercê qual foi.

Soares: A pena de açoites foi abolida.

Tenente-Coronel: o Reio? O Bacaião? Não me diga isso pelo amô de Deus, seu aquelle!

Soares: Pois foi! Já não há no código semelhante pena!

Tenente-Coronel: Que me importa c'ô código! O código lé em casa sou eu e mais a dona, vá com o que eu lhe digo! [...] eu hei de mostrá aos negrinhos se ronca ou não o bacaião. Apôs! Negro nasceu p'ra sê surrado cumo porco p'ra sê comido. Vá com o que eu digo!⁸⁸

Não menos importante que as convenções já citadas está o recurso cênico da *caricatura*, que ocupa um lugar privilegiado nas produções revisteiras e teve uma receptividade bastante positiva do público. A *caricatura*, que no Teatro de Revista é viva, procura retratar no palco os ícones da política nacional, as pessoas conhecidas das artes, das letras ou da sociedade em geral. Nessa convenção avalia-se muito a qualidade do texto, que deve aproximar-se ao máximo do linguajar da pessoa que está sendo retratada no palco. Acrescente-se ainda que a *caricatura* exige um trabalho elaborado de ator, que buscará a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo que lhe é típico. Na encenação imita-se tudo: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos ou trejeitos, a mesma aparência física, a mesma mania e até mesmo as gírias. Nessas circunstâncias, ainda que o

⁸⁸ AZEVEDO, Arthur; SAMPAIO, Moreira. *O Carioca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário de Notícias, 1888 apud KÜHNER, Maria Helena. *O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1979, p. 86-86A.

nome da personagem em cena não seja revelado, logo o público reconhece quem está sendo ridicularizado.

A caricatura dava o tom à irreverência e ao estilo cômico tão característicos do gênero revisteiro. E mesmo em meio às situações constrangedoras da censura, como, por exemplo, as restrições colocadas pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas (instrumento de repressão, controle e cerceamento à opinião pública e às artes), o escracho, o ridículo, o inusitado apresentavam os fatos do dia a dia. Assim, “Pedro Dias, magnificamente maquilado por Luis Peixoto, caracterizava Getúlio Vargas dentro das limitações que o regime permitia. Na plateia, o governante sorria complacente. Sua figura populista como personagem limitava-se, com o charuto aceso, a acenar com a mão direita, ficando subentendido para o público que o poder resistiria”.⁸⁹

Depois da *caricatura*, outras convenções também ajudaram a formatar a cena revisteira. Assim, a *copla* consistia em pequenos versos compostos para ser cantados ao longo da apresentação do espetáculo. A linguagem em prosa ou em poesia deveria ocorrer sempre de maneira clara e funcional, permitindo não só a imediata compreensão do público, mas, sobretudo, o seu envolvimento com os acontecimentos que se desenrolavam no palco. A *copla* era organizada sempre de acordo com a linguagem típica da revista.

Outro recurso muito importante para a arte da revista foi a chamada *metalinguagem*, um processo artístico que consiste em apresentar a arte dentro da arte, nesse caso específico, o teatro dentro do teatro. A prática de revelar as técnicas dramatúrgicas e até as da encenação nos palcos sempre chamou a atenção da plateia. Entretanto, existia, sim, outro interesse que levava os autores à autoexplicação do processo de criação das revistas: “[...] a necessidade de impor, em território nacional, a revista como um gênero teatral. Urgia que o público se acostumassem com as convenções, com o andamento, com a sucessão das cenas”.⁹⁰ Com esta intenção a *metalinguagem* se transformou em um procedimento corriqueiro na cena revisteira.

Mercúrio, uma revista cômica escrita pela respeitada dupla Arthur Azevedo e Moreira Sampaio em 1887, valorizou a *metalinguagem* como fio condutor da trama que foi amplamente aplaudida no palco. Assim, demasiadamente criativa, a peça é uma verdadeira aula sobre como se escreve um espetáculo de revista. Fonseca, o protagonista da história,

⁸⁹ VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 51.

⁹⁰ Ibid., p. 141.

deve fazer uma revista do ano de 1886, condição imposta pelo futuro sogro, Raposo, a fim de que se possa concretizar o casamento com a amada Felisberta:

[...] FONSECA: Uma revista! Uma revista!... Este velho está maluco! Diz-me que faça uma revista, como se isso fosse a coisa mais fácil deste mundo! E então, eu, que nunca tive jeito para estas coisas! Estou metido em boa, não há dúvida! E pelos modos, o Senhor Raposo é inabalável! Oh! Que idéia! Vou ter com qualquer desses rapazes que ele mencionou, expondo-lhe a minha situação e peço-lhe que me livre de semelhante embaraço. Mas isso é lá possível! ... Com que cara vou encomendar uma peça como se encomendasse um par de botas! Oh! Felisberta... Minha Felisberta! Quem me trará socorro? (Forte na orquestra, que continua a tocar em surdina até as coplas. O cesto e as brochuras transformam-se num ramalhete, que se abre, e donde sai Frivolina).

[...] FRIVOLINA: Estou pronta a te servir de guia... Farás uma revista!

FONSECA; Farei uma revista! Isto é um sonho!

FRIVOLINA: Não é tal um sonho. Confia em mim. Podemos começar a peça desde já. Como ponto de partida, procuraremos um reino fantástico. Que há de ser?

FONSECA: Bem me perguntas a mim! Vê tu lá... Só sei que é imprescindível um jongo. Não há revista sem jongo.

FRIVOLINA: Sossega. Havemos de achar um jongo. Pensemos antes no prólogo. O Olimpo não está explorado... Se puséssemos o prólogo no Olimpo? [...].⁹¹

Outra convenção bastante presente na arte revisteira foi o recurso da *alegoria*, que, em termos práticos, pode ser definida como sendo uma linguagem figurada, codificada, indireta do texto para se chegar a um fim, ou melhor, a uma mensagem específica. Mas, partindo do princípio de que a arte revisteira é uma manifestação teatral essencialmente livre, desprovida de um discurso moralizante ou de uma conciliação punitiva dos conflitos, a *alegoria* revisteira se transformou em um instrumento de escraço, deboche e, é claro, de muita sátira. Assim, dada a necessidade de falar diretamente ao povo num linguajar comum e que relativamente se aproximasse dos seus referenciais cotidianos, o Teatro de Revista fez uso abusado dos neologismos, das gírias, dos trocadilhos, das formas libertas da gramática rígida, enfim, dos elementos linguísticos que configuravam o *brasileirismo*. É nessa perspectiva que a revista *O Tribofe* de Arthur Azevedo colocou em cena o *carioquês*:

RONDO RECITADO

Sabichão que se estafe e se esbofe,
Desejoso de tudo saber,

⁹¹ AZEVEDO, Artur apud VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 147-148-148.

O novíssimo termo – tribofe –
Em nenhum dicionário há de ver.

Com gíria de *Sport* aplicá-lo
Tenho visto, e somente indicar
A corrida em que perde o cavalo
Que por força devia ganhar.

Mas a tudo se aplica a palavra,
Pois em tudo o tribofe se vê;
Qual moléstia epidêmica lavra
E não há quem remédio lhe dê.

[...] Mas nenhum sabichão que se esbofe,
Desejoso de tudo saber,
O novíssimo termo – tribofe –
Em nenhum dicionário há de ver.⁹²

À luz das convenções e técnicas revisteiras apresentadas até então, não restam dúvidas que o teatro de revista se caracteriza por uma concepção artística essencialmente rica e diversa em elementos dramáticos e de encenação. E, diferentemente do que pontua o imaginário comum, ele não é em absoluto somente o teatro da ilusão, do espetacular e do sucesso. Tanto é assim que, além do diálogo constante com as *questões políticas e sociais do presente*, ele dialoga ainda com os pressupostos artísticos e estéticos das Vanguardas Artísticas Europeias. Quem nos dá pistas sobre essa instigante relação é, mais uma vez, a pesquisadora Neyde Veneziano, que mostra rapidamente a possível conexão do teatro de Revista com elementos artísticos do Futurismo – a vanguarda italiana quem tem como mote de suas produções uma forte alusão à tecnologia, à modernidade, à rapidez vertiginosa das máquinas e do tempo dirigido pelo capitalismo industrial.

O diálogo da revista com os princípios artísticos da vanguarda se deu na ocasião em que Luis Peixoto – um revisteiro de renome no cenário cultural do País – visitara a Europa e chegava ao Brasil com ideias essencialmente inovadoras. Segundo Veneziano, foi ele quem introduziu a “era da encenação” em nosso País, abolindo quadros ultrapassados e realizando um novo trabalho de iluminação e figurino. Assim,

A primeira novidade que traz é a decisão de eliminar, definitivamente dos textos a intromissão de personagens extraterrestres, celestiais ou infernais,

⁹² AZEVEDO, Artur apud VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 162-163.

Segundo Neyde Veneziano, na época de apresentação da revista, a palavra *tribofe* realmente não havia sido registrada por nenhum dicionário da língua portuguesa. O termo fora extraído da gíria do *turf* e somente em 1912 foi incorporado na lexicografia brasileira, por Cândido de Figueiredo, na segunda edição de seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. (Ibid., p. 162.)

deuses de um Olimpo qualquer, que viriam à terra para passar em revista os acontecimentos citadinos. [...] Também sob o signo futurista e inebriado pela fantasia frenética de BA-ta-clan e Velasco, pretende introduzir quadros mais rápidos para acelerar o ritmo. [...] E, como homem de visão além de artista, buscou os ritmos modernos para substituir velhos êxitos do passado que mesclavam às novidades do Teatro de Revista [...] Francisco Alves interpretava um maxixe futurista. E futurista era também a apoteose: o Rio do ano 2000. Tudo isso comprova que o autor de teatro de Revista tinha que estar muito bem informado e em total sintonia com as vanguardas e com o processo cultural de seu tempo. Só assim poderia escrever uma boa revista.⁹³

[Destaques nossos]

A possível relação entre o Teatro de Revista e as vanguardas europeias também recebeu uma pequena atenção do importante estudioso do Teatro de Revista Fernando Mencarelli. Segundo o autor, a Itália apresentou uma produção expressiva de revistas. Milão, especificamente, foi considerada a grande capital da revista, Nápoles a capital dos espetáculos de café concerto e Roma a cidade onde mais se apresentaram comédias musicais. Assim, “[...] a revista italiana teve grande apoio dos futuristas, que, como Marinetti, escreveram manifestos e fizeram declarações de exaltação ao gênero como sinônimo de modernidade”.⁹⁴

Mas, para além das vanguardas artísticas, há que se ponderar ainda que o Teatro de Revista apresentou elementos da *vanguarda teatral política* cuja diretriz maior está fincada no trabalho dramaturgico do alemão Bertolt Brecht. Embora o *Teatro Épico* de Brecht seja um conceito amplo e complexo que agrega vários elementos cênicos, ele se faz presente de forma indireta na estrutura formal das cenas que compõem os diversificados quadros dos espetáculos de Revistas. Isso não significa, como adverte Mencarelli, “[...] identificar um caráter épico em um gênero como a revista do ano. Mesmo porque esse conceito envolve muitos outros elementos, particularmente uma intencionalidade política, fundamental, presente na obra de Brecht. No entanto, é interessante observar a discussão em torno da independência das cenas”.⁹⁵ Nesse sentido, a possível relação entre o teatro de Brecht e o Teatro de Revista consiste na possibilidade de avaliar a função da independência das cenas e consequentemente seu efeito de exposição dos acontecimentos diante do espectador, para daí, pensar: causa o *envolvimento* ou possibilita o *distanciamento*?

⁹³ VENEZIANO, Neyde. **Não Adianta Chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 84-85.

⁹⁴ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 127.

⁹⁵ Ibid., p. 164.

Para Brecht, o teatro aristotélico leva ao envolvimento e à empatia do espectador, enquanto o teatro épico levaria ao distanciamento ou estranhamento, provocando nele a reflexão, a observação crítica. Uma das características do teatro dramático tradicional ou aristotélico, segundo Brecht, é o da interdependência das cenas, mergulhando-o num contínuo da ação dramática que o conduz, por um curso linear, através do envolvimento emocional, a um desfecho catártico. O teatro épico se caracteriza pela independência das cenas, percorrendo um curso curvo, e fazendo do espectador um observador capaz de posicionar-se diante do que o teatro lhe apresenta. A música é um dos elementos utilizados pelo teatro épico para provocar o distanciamento da cena e as coplas eram utilizadas pelas revistas para apresentar os tipos ou personagens, muitas vezes alegóricos. Outro elemento que acentua a independência das cenas é o da inclusão de quadros especificamente criados para a apresentação de efeitos espaciais, envolvendo principalmente a cenografia e o figurino. Parente próximo das “mágicas”, esses quadros de fantasia são herdeiros das variedades apresentadas nos tablados e se desenvolverão mais tarde no caráter da espetacularidade que a revista assumirá a partir da última década do século XIX e ao longo do século XX.⁹⁶

Diante de tais argumentos, é possível avaliar que a sucessão das inúmeras e diversificadas cenas que compõem a estrutura do espetáculo de Revista fragmenta a atenção e o envolvimento linear do espectador, possibilitando-lhe, então, uma visão mais distante e, por que não, crítica sobre o que lhe está sendo apresentado.

Para muitos intelectuais que estudam e pesquisam o Teatro de Revista no Brasil, a década de 1960 marcou a crise do gênero revisteiro e consequentemente dos espetáculos musicais nos palcos brasileiros. Por ser um gênero teatral intimamente ligado à atualidade, a Revista sofreu inevitavelmente as transformações históricas do seu tempo. Neyde Veneziano, por exemplo, parte do princípio de que os anos 1960 representavam para todo o mundo a era da comunicação de massa, quando novos instrumentos de comunicação e entretenimento foram colocados à prova.

Assim, ao lado do cinema, que já chamava a atenção do espectador, havia ainda o deslumbramento das novas tecnologias, como os modernos aparelhos de televisão. Notadamente, os espetáculos musicados realizados espontaneamente e ao vivo perante o público passaram a concorrer com a indústria do entretenimento, com os programas gravados e com as bonitas e elegantes estrelas da televisão. Outro ponto que veio fragilizar a permanência da revista e do teatro musicado no palco foi o desgaste político causado pela censura do regime autoritário que se instalara no País. Nesse sentido, a década de 1960, que

⁹⁶ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 164.

foi visivelmente amordaçada pela censura, viabilizou a ascensão de novas concepções do teatro musicado, que cada vez mais abriram para a pornografia explícita. Nessas circunstâncias,

Houve, a partir daí, uma fragmentação do gênero. Uma vertente, aquela dirigida às massas e que, ao influenciar o cinema brasileiro, trouxera a alegria com as chanchadas da Atlântida e da Cinédia, passou à televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com suas piadas, seus tipos, seus esquetes, suas músicas também. Ao atingir, em extensão, através do vídeo, um público muito maior, este tipo de humor perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e o pacto com a platéia. No caso, desapareceram seus ingredientes peculiares.⁹⁷

Depois de tanto glamour, confetes e excêntricas festividades no palco, o Teatro de Revista se apagou, abandonou a cena, incapaz, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, de concorrer com a nova realidade cultural colocada pela tecnologia: “[...] as revistas das décadas anteriores, com sua visão de mundo otimista e ingênua, ficariam agora deslocadas no ambiente cultural moderno”.⁹⁸ Ao mesmo tempo, as inúmeras crises financeiras do País inviabilizaram as “[...] ricas produções com elencos numerosos, cenários e figurinos de altíssimos custos, que marcaram a fase de Valter Pinto. Nem a brincadeira mambembe do início, nem a ousadia visual e onerosa”.⁹⁹

José Ramos Tinhorão também situa a decadência das revistas a partir da ascensão e da ampla divulgação dos meios de comunicação de massa. Para o estudioso da música popular brasileira foram os programas de televisão e os filmes do cinema estrangeiro que expulsaram os espetáculos de revista dos palcos brasileiros. E, mais, na ânsia de se adaptar às novas estruturas da diversão massificada, as revistas paulatinamente foram reduzidas a meros espetáculos de boates:

Após pouco mais de um século do seu aparecimento, as revistas caminham para a decadência no âmbito do povo, vencidas pela concorrência das formas de diversão de massa da televisão e do cinema estrangeiro, enquanto no âmbito da alta classe média evoluem para o show de molde internacional, adaptando-se às condições especiais de espetáculos de boate, sob a forma de pockets shows. Quanto ao cinema, menos de setenta anos depois do lançamento dos primeiros filmes cantantes, produzidos por empresários nacionais, divide-se ele agora, da mesma forma que a revista, em duas correntes culturalmente distintas: a dos musicais destinados às populações rurais (Coração de Luto, de Teixeira) ou aos jovens das camadas urbanas

⁹⁷ MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 52.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

(O Diamante Cor-de-Rosa com os cantores Roberto Carlos e Vanderléia), e a dos pretendidos filmes de alto nível.¹⁰⁰

A suposta decadência da revistas também foi encampada pela historiadora Flora Süssekind, que a atribuiu à intolerância e à saturação dos espectadores no momento em que as transformações urbanísticas se teriam assentado e transformado radicalmente a paisagem a que o carioca se habituara. E foi assim que se expressou a autora da obra **As Revistas de ano e a Invenção do Rio de Janeiro**:

Tratava-se de, geralmente nos últimos meses do ano, passar em “revista” o que se julgara mais marcante, “os principais acontecimentos” do período que findava: e era uma espécie de gangorra entre o registro factual e a ficcionalização cômica do cotidiano e do misto de perplexidade, perda de referenciais, melancolia e sedução pela modernização com que se viveram as reformas urbanas e as transformações políticas no fim do século passado que aprecia se equilibrar a revista de ano. Como se a história e as reformas se tivessem acelerado de tal maneira que a sociedade fluminense necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autoconceito e um projeto coletivo de futuro: esta é uma das explicações possíveis para a popularidade das revistas, principalmente quando as transformações estão em processo; e para o seu declínio, em termos de aceitação popular, quando se solidificam a República e a modernização da então Capital federal.¹⁰¹ [Destaque nosso]

Mas, *por que acabou o teatro de revista brasileiro?* indaga o pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva, que em sua obra *Viva o Rebolado...* alia os motivos da crise revisteira às inúmeras mudanças sociais e de comportamento ocorridas na década de 1960 e que, consequentemente, fizeram do até então instigante Teatro de Revista um *lugar comum*.¹⁰²

Segundo o autor, acusam a concorrência violenta, avassaladora da televisão como paradigma de derrota do teatro musicado. Mas nos Estados Unidos o musical, ao chegar à TV, tornou-se essencialmente requintado e ainda se continuou a produzir revistas e burletas. Apontam, ainda, para os altos custos das montagens revisteiras – uma falácia –, pois na Broadway, que apresenta uma forte tradição na produção de musicais, uma montagem do gênero revisteiro passou de milhares para milhões de dólares. Declaram, por fim, os regimes autoritários como forças contrárias à existência e a inevitabilidade da revista, entretanto o

¹⁰⁰ TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 06-07.

¹⁰¹ SUSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 7-8.

¹⁰² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de Paiva. **Viva o Rebolado**: morte e vida do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

gênero conseguiu sobreviver com grande veemência à ditadura militar de Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto e a ditadura civil de Getúlio Vargas.

De acordo com os argumentos de Salvyano Cavalcanti, os fatores acima não foram os únicos a fazer agonizar as bases artísticas da revista brasileira. Acontece, porém, que a revista deixou de ser um forte *atrativo nos palcos* do Brasil. Tristemente, os espetáculos perderam a essência da surpresa, da novidade e do sentido político da transgressão à moral conservadora e aos valores ultrapassados. Assim, a linguagem livre desprovida de regras, o comportamento libertino e erotizados dos atores, bem como a sensualidade e a nudez das dançarinas nos palcos, tudo isso e muito mais se tornaram *elementos comuns* dos novos espaços públicos que compunham as grandes cidades da década de 1960:

Inegável é que as mudanças sociais, principalmente as ocorridas nas grandes capitais cosmopolitas, acarretando a liberação e a permissividade nos logradouros públicos, os avanços da moda de vestir ou desnudar-se da mulher e o comportamento desinibido diante dos velhos padrões constituíram componentes valiosos no ato de tornar a revista obsoleta. A revolução sexual e lingüística, a quebra dos tabus, o desafio à autoridade, a negação da herança cultural e a falsa democratização do ensino massificado e o bacharelato analfabeto, tudo contribuiu para que certos atrativos do espetáculo virassem lugares-comuns – a nudez do corpo feminino nas praias e na imprensa ilustrada e a comunicação verbal descontraída, desabrida, mesmo, incorporadas na postura da juventude de classe média.¹⁰³

Nesse instigante debate que se instaura, indaga-se: É possível que o gênero teatral da revista – cuja inventividade estética e capacidade política de dialogar com a atualidade são suas maiores peculiaridades – tenha desaparecido da cena teatral brasileira por não se adaptar à nova realidade política da década de 1960? Os inúmeros espetáculos musicais colocados em cena pelo Centro Popular de Cultura da UNE, pelo Grupo Opinião, pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Grupo Oficina, permitem compartilhar essa ideia do *fim das revistas* no cenário teatral brasileiro?

Argumentamos que não! Nesta tese, partimos da hipótese de que a década de 1960 não marcou o fim do teatro de revista nos palcos brasileiros. Diferentemente do que argumentam os autores citados, avaliamos que a inventividade, a musicalidade e o humor do teatro revisteiro completaram o sentido político e engajado das peças produzidas nas décadas de 1960/1970, formatando assim os pilares de uma cultura de esquerda que não só discutia os

¹⁰³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de Paiva. **Viva o Rebolado**: morte e vida do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 636.

problemas sociais e políticos do País, como também projetava as vozes discordantes ao Regime Militar que se instalara em 1964.

Assim, o musical teve uma de suas fases mais férteis no País durante as décadas de 1960/1970.¹⁰⁴ Nesses anos a cena teatral brasileira colocou em evidência inúmeros espetáculos cantados para responder de modo crítico e direto aos problemas colocados pela ditadura militar. Nesse sentido, os temas que compunham o debate político da época, como: o cerceamento às liberdades artísticas e de imprensa, a violência física, a pobreza, o nacionalismo, a reforma agrária, a indústria cultural, o imperialismo e o subdesenvolvimento do País, foram tratados nos palcos a partir de soluções estéticas que reeditaram do passado as práticas teatrais nacionais do *cômico*, do *burlesco*, da *música* e da *revista*.

Mas, fundamentalmente, os espetáculos musicais produzidos no pós Golpe e levados em cena pelos diferentes segmentos culturais do País não assimilaram somente as referências artísticas da tradição revisteira do século XIX no Brasil. Mais que isso, os musicais da década de 1960 foram amplamente tocados pelo humor, pela sátira, pela música em cena e pelas intervenções e abordagens políticas da dramaturgia estrangeira. Assim, a referência dramática dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e das produções do musical norte americano, aliada à tradição do teatro de revista afirmaram possibilidades artísticas originais do que viria ser o musical brasileiro. O que se conhecia do teatro político produzido na primeira metade do século XX na Europa por Erwin Piscator e Bertolt Brecht somou-se à memória e à tradição das revistas brasileiras. E foi dessa feliz e oportuna relação que o musical brasileiro da década de 1960 se projetou no cenário cultural do País como uma

¹⁰⁴ Embora esta tese faça uma análise sistematizada acerca do *Show Opinião* (1964), não podemos esquecer que a década de 1970 também levou aos palcos inúmeros espetáculos musicais que marcaram a cena teatral por colocar em debate não só os temas atuais da política brasileira como também as canções populares que foram amplamente cooptadas pelo mercado musical e transformadas em símbolos de luta contra a ditadura militar no Brasil. *Ópera do Malandro*, escrita pelo compositor, cantor e dramaturgo Francisco Buarque de Holanda (Chico Buarque) e colocada nos palcos em 1978, é uma referência importante para discutir o musical na década de 1970. O espetáculo, além de valorizar demasiadamente uma importante convenção do gênero teatral revisteiro, a *personagem tipo*, através do papel político do *malandro*, lançou ainda canções emblemáticas na luta à ditadura militar no Brasil. O texto, que foi baseado na *Ópera do Mendigo*, de John Gray (de 1918) e na *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill (de 1928), retrata a malandragem brasileira ambientada em um bordel na cidade do Rio de Janeiro. Embora, a peça tenha sido apresentada em 1978, o cenário da trama se desenrola na década de 1940 nas ladeiras marcadamente boêmicas da Lapa. O musical conta a história de um malandro carioca, tentando sobreviver nos anos 1940, final da ditadura de Getúlio Vargas – contexto parecido com a década de 1970. A trilha sonora do espetáculo merece significativo destaque, pois lançou canções que se tornaram referência na produção musical de Chico Buarque: *O Meu Amor*; *Homenagem ao Malandro*, *Geni e o Zepelin*. No campo da história, a peça *Ópera do Malandro* serviu de objeto de estudo para a historiadora Cláudia Regina dos Santos: SANTOS, Cláudia Regina dos. **Opera do Malandro de Chico Buarque: História, Política e Dramaturgia**. 2002. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

experiência estética essencialmente rica e inovadora em recursos dramáticos e abordagens políticas.

Uma das variáveis artísticas que marcaram a dramaturgia musical na década de 1960 refere-se à pesquisa e ao resgate das fontes populares. Além do papel estrutural da música e do uso constante de versos em alguns trabalhos, as convenções teatrais do cômico, da revista, da literatura de cordel, dos diversificados gêneros da música popular e da religiosidade foram amplamente utilizados por dramaturgos, atores, diretores, cantores, cenógrafos e cineastas para produzir um teatro que se pretendia representativo da *nacionalidade brasileira*, sobretudo apto a falar dos problemas do povo e da estrutura de poder autoritária que se instalara no Brasil em 1964.

Nessas circunstâncias, torna-se difícil pensar ou delimitar com precisão um modelo singular de musical brasileiro na década de 1960. Notadamente, o musical aqui analisado, o *Show Opinião*, agrega situações dramáticas e convenções cênicas essencialmente diversificadas, dificultando uma classificação prévia das categorias estéticas que compõem a forma do espetáculo. Em cena o musical apresentou situações dramáticas baseadas em *shows musicais* elaborados a partir de *textos colagens*. Esses espetáculos valorizavam demasiadamente canções, depoimentos pessoais, refrões, trechos de poemas, filmes e cenas essencialmente curtas e fragmentadas. Ao lado disso, não faltaram referências inspiradas diretamente nas *fontes populares*, especialmente a nordestina, que forneceu arcabouço temático às músicas e ao texto, possibilitando uma nova forma de atuação do teatro engajado que se projetava de forma efervescente na década de 1960. A *matriz épica* do teatro brechtiano também se fez presente com fortes elementos narrativos – *estranhamento e distanciamento* – determinando com precisão os elementos políticos e estéticos de uma arte politicamente engajada. Outra contribuição do teatro alemão de Brecht diz respeito à inserção da *música em cena*, pois, em muitos casos a música popular brasileira não só abrilhantou e descontraíu a trama teatral, mas, sobretudo, completou o sentido político e engajado do espetáculo.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Diferentemente das análises contempladas em nosso trabalho, a tese de doutorado do pesquisador Fernando Marquez *Com Os Séculos nos Olhos: teatro musical e expressão política no Brasil*, ao tomar como objeto de estudo os espetáculos musicais encenados no Brasil entre as décadas de 1960/1970, classifica as peças em quatro categorias ou famílias estéticas. São elas: “o *texto-colagem* em forma de show ou recital, como *Opinião* ou *Liberdade, liberdade* (de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com estréia em 1965), elaborado à base de canções, histórias e cenas curtas; o *texto diretamente inspirado em fontes populares*, como a farsa de ambientação nordestina *Se Correr o bicho pega se ficar o bicho* ou o drama *Dr. Getúlio*, que baseia a sua estrutura nos enredos das escolas de samba; o *texto épico de matriz brechtiana* (inspirado não só em Bertolt Brecht, mas também em Erwin Piscator e em fontes brasileiras), com fortes elementos narrativos, caso de

Diante dessas circunstâncias, esta pesquisa, ao privilegiar o musical *Show Opinião* como objeto de estudo para discutir problemas políticos e questões culturais da sociedade brasileira da década de 1960, vem romper com a ideia de que o teatro engajado e comprometido politicamente é apenas o teatro *sério*, *didático*, *esquemático* e que obviamente não faz rir. Nesta tese, as intervenções da música popular brasileira, o riso, as situações cômicas, os inusitados personagens tipos, a caricatura e outros elementos fantasiosos e ficcionais da cena teatral serão entendidos e valorizados como instrumentos políticos de resistência capaz de suscitar a plateia para o debate e intervenções que levem ao questionamento das arbitrariedades políticas perpetradas pelo Golpe Civil Militar em 1964.

Partindo da constatação de que na década de 1960 o teatro brasileiro se organizou na forma do musical para responder à política autoritária dos militares, fustigando-a não só com questionamentos políticos, mas também com canções engajadas e muito humor, uma questão importante se coloca: a matriz do musical politicamente engajado não se encontra somente na tradição do teatro de revista do século XIX, mas também têm suas raízes fincadas nas experiências artísticas e nas pesquisas estéticas de dois importantes movimentos culturais surgidos no início da década de 1960. O primeiro, o Centro Popular de Cultura da UNE, que, ao conceber a ideia da produção de uma obra de arte na perspectiva da *cultura popular revolucionária*, não cansou de lançar mão dos inúmeros elementos lúdicos, fantasiosos, cômicos, irônicos e musicais da dramaturgia revisteira. O segundo, o restaurante Zicartola, cujo proprietário era o sambista carioca Cartola e sua esposa D. Zica, que depois do Golpe de 1964 transformou-se numa casa aglutinadora de artistas, intelectuais e estudantes comprometidos em discutir os problemas políticos e sociais do País, aliando-se, sobretudo, às manifestações de cultura popular desenvolvidas em diferentes regiões brasileiras.

Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes (este, de 1967), ambos de Boal e Guarnieri. Por fim, temos o texto inspirado na forma de comédia musical (inclusive na importante variante norte americana), e que são exemplos o drama *Gota d'água* (1975) e as comédias *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (1978), e o citado *Rei de Ramos* (escolhemos a peça de Dias Gomes, ao lado de *Gota d'água*, para análise nessa categoria)". Embora, reconheçamos as convenções e a coerência de análise delimitada pelo autor nas respectivas obras, argumentamos que a divisão ou a classificação delimitada em quatro famílias estéticas: *texto-colagem*, *fontes populares*, *teatro épico* e *comédia musical* promove não só uma hierarquização entre as obras, como também delimita por completo o processo de criação do autor dentro de um respectivo padrão estético. Torna-se essencialmente difícil, por exemplo, avaliar que o *Show Opinião*, na sua classificação um *texto-colagem*, seria desprovido de elementos da *matriz épica* que na divisão do autor é contemplada em *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Zumbi*. MARQUES, Fernando. **"Com os séculos nos olhos"** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>> Acesso em: 19 abr. 2008.

Com essa perspectiva de análise, o CPC da UNE e o Zicartola serão compreendidos, ao lado do teatro de revista do século XIX, como *matrizes* do *Show Opinião*. Sendo assim, o próximo capítulo desta tese tem como propósito apresentar, em um primeiro momento, as contribuições artísticas, estéticas e políticas do CPC da UNE no cenário cultural do País na década de 1960, em especial a forma como esse movimento dialoga com os valores da cultura popular e com os elementos artísticos do teatro de revista. Por fim, serão apresentadas as contribuições artísticas e políticas do Zicartola – restaurante que serviu de palco, depois do Golpe de 1964, para a apresentação e divulgação da música popular brasileira produzida por sambistas cariocas, artistas da bossa nova, cantores nordestinos e compositores da música engajada no Brasil.



Onde está o Gato, de Geysa Bôscoli e Luiz Iglésias
(montagem de 1929, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro).

Disponível em: <<<http://escapeteatro.blogspot.com/2011/02/teatro-brasileiro-teatro-de-revista.html>>>



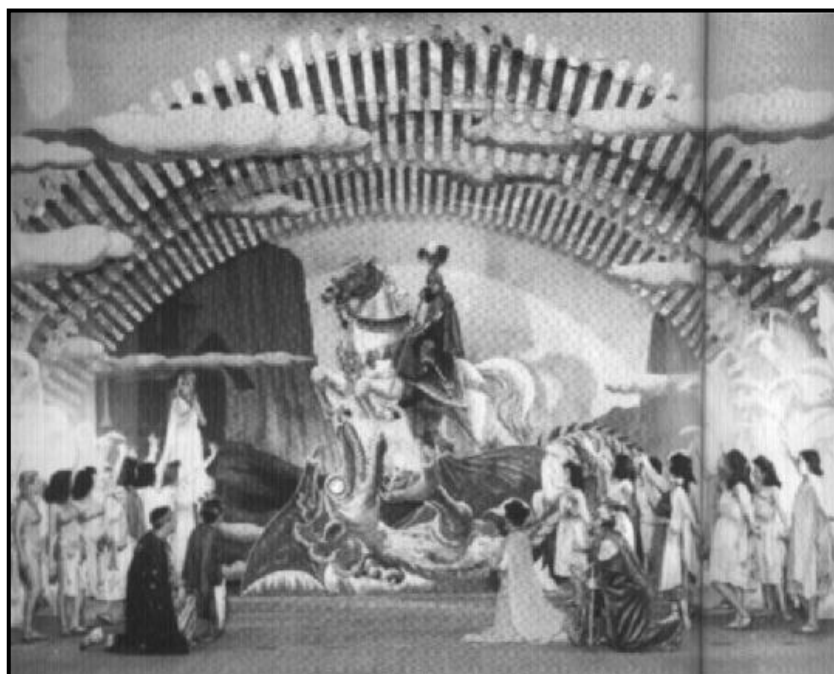
A Companhia *Tro-lo-ló*, nos anos 20, conquistou a platéia com cenários luxuosos, muitas mulheres e piadas sobre as notícias do dia

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/270405/p_142.html>>



Teatro de Revista

Disponível em: <<<http://portacultural.blogspot.com/2009/07/teatro-de-revista.html>>>



Cenas do Teatro de Recreio

Disponível em: <<<http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/o/oscarito2.htm>>>

CAPÍTULO II

AS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS E ESTÉTICAS DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE E DO ZICARTOLA: MATRIZES ENGAJADAS DO *SHOW OPINIÃO* (1964)

Era preciso fazer peças de caminhão, exibir filmes em organizações sindicais, pintar faixas e cartazes; era preciso fazer assembléias em faculdades, reuniões com a intelectualidade, com lideranças sindicais e universitárias, instalando a consciência da necessidade inadiável de novas formas de culturalização para o desenvolvimento e libertação do Brasil.

FILHO, Oduvaldo Vianna sobre o Centro Popular de Cultura da UNE

Então eu diria sempre que mais do que um restaurante, o Zicartola foi aglutinador de um movimento estético cultural pro Rio de Janeiro. Por isso que eu credito ao Zicartola a existência tanto do *Show Opinião* quanto da *Rosa de Ouro*, porque ali se trazia, se discutia nossas inquietações, botava para fora tudo que estava acontecendo e era aquela expectativa sempre do que ia acontecer, aquela coisa que estava no ar, uma efervescência política muito grande, uma inquietação. Então, eu acho que o Zicartola tem essa importância como aglutinador de idéias e como concentrador.

CARVALHO, Hermínio Bello de – sobre o Zicartola

LIGADO À UNIÃO nacional dos estudantes surgia no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura, colocando como prioridade dos trabalhos a definição de estratégias voltadas para a construção de uma arte popular e engajada aos problemas do País. Atraindo jovens intelectuais, artistas e estudantes, o CPC tinha uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Porém suas atividades artísticas e suas intervenções políticas em espaços públicos foram bruscamente interrompidas por forças maiores do Golpe Civil Militar instalado no Brasil em 1964:

[...] O prédio da UNE foi incendiado no dia do Golpe, que foi no dia 31 para o dia 1º de abril. Nós, na noite do dia 31, nos reunimos, convocamos a intelectualidade e a liderança universitária estudantil no teatro da UNE, para fazer do teatro da UNE também um foco de resistência ao golpe que tinha se manifestado na tarde daquele dia, e quando foi de madrugada nós ainda estávamos na UNE, porque a idéia era ficar todo mundo lá, se revezando para manter aquilo como um foco de resistência. De madrugada passaram uma caminhonete e um carro e metralharam a porta da UNE, feriram até um rapaz que vinha entrando, tinha saído para tomar um café, voltou ferido. Isso foi o primeiro sinal. Nós telefonamos para o 3º Distrito Naval, que era dirigido por um almirante que era de esquerda. Ele mandou três fuzileiros para proteger a sede da UNE. Isso foi de madrugada no final da noite. Quando amanheceu eu fui para a casa dormir e voltar depois. E outros foram revezando [...]. Quando eu acordei eram onze da manhã, eu ia me dirigir para lá e na televisão havia a notícia de que o golpe estava prosseguindo, tinham tomado o posto 6, o Forte de Copacabana. E eu fui para a UNE com a Teresa. Nós fomos até o Centro da Cidade, tinham tanques lá. Depois nós fomos para a UNE e o lugar estava cercado por pessoas jogando pedra e bomba molotov no prédio.¹⁰⁶

Diante do cenário político nada animador que se instaurou em 1964 ocasionando o fim das atividades realizadas pelo CPC, uma forma e um lugar de atuação contra o Golpe Civil Militar precisavam ser imediatamente pensados. E eis que, oportunamente, surgiu no cenário cultural carioca o Zicartola, uma casa pioneira dedicada ao samba e à produção de diversos eventos que valorizavam a cultura popular. O Zicartola veio iluminar a fase truculenta e obscura que artistas e intelectuais estavam enfrentando após o Golpe, “[...] veio o golpe, o CPC foi fechado, a Une foi fechada e sobrou o Zicartola, fomos todos para o Zicartola, lá era o nosso reduto”,¹⁰⁷ explica Sérgio Cabral um dos frequentadores assíduos do restaurante.

¹⁰⁶ DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Mauricio Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 83-84.)

¹⁰⁷ CABRAL, Sérgio apud Ibid., p. 87.

Assim, destituídos do espaço de produção artística e discussão política, os integrantes do CPC, Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa, Ferreira Gullar, João das Neves, Tereza Aragão, Carlos Lyra, entre outros, encontraram no Zicartola possibilidades para pôr em prática novos trabalhos, semelhantes aos que vinham realizando. O convívio, a troca de ideias e de experiências com os sambistas tradicionais dos morros cariocas – Cartola, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Carlos Cachça, Zé Kéti – intensificaram a necessidade de produzir uma arte que valorizasse a cultura popular numa perspectiva eminentemente engajada.

Compreende-se, então, que o Zicartola, mais que um restaurante, foi aglutinador de um movimento estético e cultural que abriu novas possibilidades de atuação para uma arte política e engajada frente aos impasses colocados pelo Golpe. Lá se discutiam as inquietações e as alternativas propostas por artistas e intelectuais comprometidos com a resistência política. Lá se planejou a produção de espetáculos e shows que se tornaram bandeiras de luta contra a Ditadura Militar. E é diante disso que sustentamos a hipótese de ser o Centro Popular de Cultura da UNE e o Zicartola – ao lado do teatro de revista – a matriz do *Show Opinião*.

Opinião foi realizado em parceria com o Teatro de Arena de São Paulo e o Grupo Opinião. Seus autores, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, não eram só líderes atuantes do Centro Popular de Cultura, mas, mais que isso, eram os responsáveis por boa parte da produção teatral apresentada pelo movimento. Além do mais, *Opinião* trouxe também inúmeras referências culturais e musicais que marcaram o Zicartola, já que os protagonistas do espetáculo, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, eram frequentadores assíduos do palco e da plateia do restaurante.

Assim, vários elementos artísticos e estéticos que compunham o repertório de artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura da UNE e do Zicartola estiveram presentes no palco do *Show Opinião*. Em cena as convenções do teatro de revista (personagens tipificados, cenas fragmentadas e curtas, euforia musical, coplas que emitiam recados políticos à plateia, a atualidade política dos fatos), tão presentes nas produções do CPC, formataram a estrutura do musical. A música popular brasileira (samba, xote, baião, bossa-nova), que tanto se destacou no ambiente cultural do Zicartola, também esteve presente na cena dramatúrgica do *Opinião*, realçando, sobretudo, o seu valor político e engajado. Mas, para melhor apreender as concepções artísticas e políticas que formataram o teatro do Centro Popular de Cultura da UNE e as produções artísticas e culturais do Zicartola, torna-se importante apresentá-las.

ELEMENTOS ARTÍSTICOS DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE (1961-1964): A POLÍTICA, A REVISTA E A CULTURA POPULAR

O nosso humor no CPC em muito difere do humor comunista anterior a nós, que tinha vivido outras coisas.

CAPINAN

O CENTRO POPULAR de Cultura da UNE (1962-1964) foi um importante movimento cultural que trabalhou na produção e divulgação de diferentes linguagens artísticas e, mesmo que a sua existência tenha sido ceifada pelos acontecimentos do Golpe Civil Militar, sua abrangência cultural e artística foi bastante expressiva. Pode-se dizer que a sua efetivação no Rio de Janeiro deu-se a partir das experiências que vinham sendo realizadas em Pernambuco, pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), que, além do teatro, efetivava a primeira experiência de alfabetização com a metodologia de Paulo Freire (Pedagogia do Oprimido). A expansão desse movimento, além de atingir outros estados nordestinos, influenciou de forma sistemática a criação de vários CPCs pelo País. Nos primeiros tempos, as atividades do Centro Popular de Cultura baseavam-se essencialmente em apresentações teatrais, mas, com a aproximação dos estudantes secundaristas e universitários, foram organizados setores ligados ao cinema, artes plásticas, literatura e música. Partindo das experiências práticas dos CPCs espalhados por todo o Brasil na década de 1960, pode-se dizer que esse segmento destacou-se na realização de uma cultura popular, procurando aprofundar a função social, política e revolucionária da arte. A fim de despertar a consciência política e suscitar mobilização frente à realidade nacional, os cepecistas buscavam o povo brasileiro não só em portas de fábricas, em favelas e praças, mas também em suas produções artísticas, como peças de teatro, obras cinematográficas, exposições, shows, canções, cadernos de literatura e poemas.¹⁰⁸

¹⁰⁸ No âmbito da historiografia teatral o Centro Popular de Cultura da UNE serviu de objeto de estudo a diferentes autores, entre os quais cabe destacar:

BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **UNE: 60 anos a favor do Brasil (Histórico)**. Rio de Janeiro: UNE/ANC, 1997.

BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE, 1961-1964**. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

FAVERO, Maria de Lurdes A. **A UNE em Tempos de Autoritarismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

O Centro Popular de Cultura da UNE nasceu em 1961, por ocasião de uma excursão do Teatro de Arena de São Paulo à cidade do Rio de Janeiro. Mais especificamente, a ideia de fundar um centro de cultura popular que tratasse dos problemas do povo e na linguagem do povo partiu do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, um dos componentes mais atuantes do Teatro de Arena de São Paulo. Naquela época Vianinha estava descontente com o alcance artístico e político das produções teatrais do grupo paulista frente aos problemas das massas populares. Criticava não só a limitação do espaço físico do teatro, localizado na Rua Theodoro Bhaima, que não possibilitava agregar um número significativo de pessoas para assistir aos espetáculos, mas, sobretudo, tecia duras críticas aos rumos do teatro profissional, que não conseguia estabelecer um diálogo direto com o público popular.¹⁰⁹

GARCIA, Milliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

OLIVEIRA, Gilberto de; KÜNHNER, Maria Helena. Os Centros Populares de Cultura: momento ou modelo. **Monografias**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura. Secretaria da Cultura. Instituto Nacional de artes Cênicas, 1980.

PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

¹⁰⁹ A Companhia Teatro de Arena de São Paulo foi fundada em 1953 por jovens formados na primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD). A nova companhia teatral nasce com uma proposta de representação inovadora, a arena, que possibilitava montar espetáculos sem grandes custos financeiros e com um mínimo de recursos cênicos. Essa nova concepção de palco veio ao encontro das necessidades do grupo, pois, além de ser uma prática criativa, permitia um contato próximo com o público. Entre os propósitos do Teatro de Arena desponta a necessidade de produzir uma “dramaturgia nacional”, que valorizasse não só o homem brasileiro, como também tratasse da realidade social e política que o País estava vivendo. No entanto, é importante ponderar que o projeto político do Arena foi construído a longo prazo, levando em conta as necessidades do grupo e as condições históricas do momento. Tanto é assim que o início de suas atividades foi marcado por grandes indefinições e questões como escolha do público, definição do conceito de classe, repertório dos espetáculos ainda não faziam parte do rol de preocupações da Companhia. Ao assumir um papel social e político mais definido, o Arena levou aos palcos grandes espetáculos. Um dos muitos momentos efervescentes de criação artística do grupo foi a realização de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato em 1958. A peça apresenta temas latentes da atualidade, a vida nos morros do Rio de Janeiro e a greve de operários. A partir de 1964, a Companhia tornou-se um dos mais importantes símbolos de resistência ao Regime Militar, produzindo peças em sintonia com as condições políticas do momento, como *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *Arena Conta Bolívar* (1970).

No âmbito da historiografia teatral, o Teatro de Arena de São Paulo tem servido de objeto de estudo para diferentes áreas do conhecimento. Entre tantas obras, cabe destacar:

BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 173-185.

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

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

A saída de Vianna do Teatro de Arena ocorreu em meio a brigas e divergências ideológicas. E mesmo ele apresentando uma visível identificação com os pressupostos estéticos e políticos do grupo, justificou sua saída atribuindo-a à incapacidade do Arena de atingir as massas populares e de promover uma arte “popular”:

O Teatro de Arena [...] trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era o porta voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares [...]. O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. [...] Um movimento de massa só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocando diante de si a responsabilidade da divulgação e massificação. [...] Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa e não a seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão [...].¹¹⁰

As contradições e divergências internas do Teatro de Arena de São Paulo e a consequente saída de Oduvaldo Vianna Filho podem ser amplamente visualizadas em textos do próprio Vianna, organizados por Fernando Peixoto na obra *Vianinha: Teatro, Televisão e*

GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário**. 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Campinas, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1977.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** – (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta, 1982.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros: Em Cena Arena Conta Tiradentes (1967) e As Confrarias (1969)**. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PATRIOTA, Rosângela. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001.

ROUX, Richard. **Le Theatre de Arena (São Paulo 1953-1977)** – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”. Provence: Université de Provence, 1991.

SOARES, Lúcia M. M. D. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. **Monografias 1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM.

SOARES, Michelle. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967)**. 2002. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

¹¹⁰ PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.

Política. Dentre os artigos que compõem a obra, destaca-se um relatório redigido supostamente no momento efervescente de crise do Arena – *Alienação e irresponsabilidade*. Nele Vianna tece duras críticas à forma como José Renato dirigia a Companhia:

Ou bem José Renato participa do grupo, pesquisando com ele a solução e a sua verificação histórica entrando como elemento da equipe – de maneira nenhuma mantendo a hierarquia econômica que o distingue, que faz com que as principais decisões ainda caibam a ele, que tem dificultado, e tem mesmo, o aparecimento de um administrador, pois isso, no seu entender, só viria enfraquecer sua posição, só viria tornar clara a sua participação econômica no grupo. [...] A clareza me parece que tem que ser total agora. Total. Colocarmos diante de José Renato as minhas dúvidas quanto a sua participação cultural diante do grupo.¹¹¹

Em meio a exacerbadas divergências ideológicas, sob a liderança de Oduvaldo Vianna Filho e contando com apoio de nomes importantes do Teatro de Arena – Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Vera Gertel, Nelson Xavier e Milton Gonçalves –, acabou-se propondo no Rio de Janeiro a formação de um elenco que percorresse sindicatos, escolas, favelas, organizações populares e associações de bairros. O propósito era levar à população que não frequentava o teatro do centro da cidade e, conseqüentemente, também não conhecia o que era um teatro, os espetáculos encenados pelo Arena. Além da remontagem de *Eles Não usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, foi encenada ainda uma peça de Oduvaldo Vianna Filho *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, que tentava didatizar o complexo conceito marxista da mais valia.

Nessa empreitada Oduvaldo Vianna Filho convidou o economista Carlos Estevam Martins, que pertencia ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), para narrar durante a apresentação da peça, de forma didática e científica, a complexa questão econômica sugerida no enredo do espetáculo.

Assim, no âmbito da organização e apresentação pública dos dois espetáculos, num circuito eminentemente universitário, aprofundou-se a necessidade de criar um centro de pesquisa destinado à produção artística que divulgasse não só a cultura popular, mas, sobretudo, que discutisse os problemas e embates políticos pelos quais passava a sociedade brasileira em 1960. A ideia teve boa acolhida entre estudantes, intelectuais e artistas que,

¹¹¹ PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: Teatro, Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 63-64.

organizados sob a tutela da UNE (União Nacional dos Estudantes) e do ISEB, fundaram o Centro Popular de Cultura.¹¹²

Para uma melhor compreensão dos propósitos artísticos e políticos do Centro Popular de Cultura da UNE, esse deve ser pensado à luz das perspectivas políticas lançadas pelo governo João Goulart (1961-1964), quando um novo contexto político-social emergiu no País a partir do crescimento dos movimentos populares e da politização de setores ligados à esquerda. Assim, os “tempos de Goulart” foram marcados principalmente pela luta no campo, ou seja, pelo surgimento e fortalecimento das ligas camponesas na área rural de 20 estados. As ligas camponesas nasceram da resistência – muitas vezes armada – dos foiceiros (pequenos agricultores não proprietários) contra a tentativa de expulsão movida pelos proprietários das terras onde trabalhavam. A bandeira de luta dos camponeses era a “reforma agrária radical”, por isso contestavam abertamente a dominação política e econômica a que estavam secularmente submetida as massas rurais. Nessa luta muitos camponeses foram perseguidos e mortos a mando dos latifundiários assustados com a politização do campesinato.

Concomitante à luta no campo, o embate urbano também se fez presente a partir da ampliação do sindicalismo e mobilização política dos trabalhadores comandados pelo CGT (Comando Geral dos Trabalhadores). O sindicalismo no triênio 1961/1963 alcançou um dos momentos de mais intensa atividade, tendo sido deflagradas 435 paralisações de trabalhadores. A CGT apoiava deliberadamente o governo, o que se justificava pelo fato de a ideologia nacional-reformista do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e do grupo hegemônico da CGT se identificarem com os pressupostos reformistas do governo Goulart.

Nessa época houve também uma intensa mobilização estudantil promovida pela UNE e pela UBES (União Brasileira de Estudantes Secundaristas), integrando estudantes universitários e secundaristas às causas populares. Especialmente a União Nacional dos Estudantes projetava suas lutas a partir da aliança com operários, camponeses, intelectuais progressistas e outras camadas sociais, na certeza de que, unindo as reivindicações e a luta, consequentemente as conquistas se tornariam infinitamente maiores.

¹¹² Durante o seu curto período de existência o CPC contou com três dirigentes: Carlos Estevam Martins de dezembro de 1961 a dezembro de 1962. Carlos Diegues durante três meses e Ferreira Gullar, até o fim dos trabalhos a partir da instauração do Golpe Civil Militar em 1964, quando a sede da Une foi incendiada pelas forças militares e os seus membros foram presos ou conseguiram fugir.

É importante mencionar ainda os trabalhos de formação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que promoveu o Movimento de Educação de Base (MEB), fortalecendo a política de educação popular no Brasil. Outro destaque do período Goulart foi o surgimento de vários CPCs (Centros Populares de Cultura) e o MCP (Movimento de Cultura Popular em Pernambuco) tentando arregimentar estudantes, intelectuais e religiosos para a causa dos trabalhadores. E, por fim, a tão aclamada Reforma de Base (1962), isto é, agrária, bancária, tributária do estatuto do capital estrangeiro, do regime de exploração de recursos naturais, mobilizando os conservadores e desagradando os comprometidos com o capital internacional.¹¹³

Mas existem muitas controvérsias e contradições no governo de João Goulart. Em seu estudo *O Governo Goulart e o Golpe de 1964*, Caio Navarro de Toledo avalia que por muitos setores o governo Goulart foi encarado como “trágicos tempos de caos e anarquia”. A esquerda, em especial, reconhece os avanços sociais e políticos ocorridos no período e busca, fundamentalmente, investigar as razões dos limites e das impossibilidades da democracia burguesa com características populistas. Por seu lado, os setores ligados à direita definem “os tempos de Goulart” como a expressão acabada de toda perversidade social (subversão, corrupção, crise de autoridade, desordem) e procuram justificar a implantação do regime autoritário e a perpetuação do poder de Estado militarizado.¹¹⁴

Mas não foram apenas os setores populares e progressistas que se organizaram e mobilizaram politicamente. Os empresários, militares e setores conservadores da Igreja Católica também aderiram às manifestações de luta para defender seus interesses de classe e combater os avanços sociais de orientação nacionalista e de esquerda. Foi assim criado o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) para “defender a democracia” durante o governo Goulart. Entre as ações desse Instituto estava a organização de várias instituições anticomunistas, como a OPAC (Organização Paranaense Anticomunista), o MAC (Movimento Anticomunista) e a CLDM (Cruzada Libertadora Militar Democrática). Em 1962 o IBAD se aliou ao IPES (Instituto Pesquisa em Estudos Sociais), desempenhando, segundo as análises de Caio Navarro de Toledo, um verdadeiro papel de partido da burguesia. Entre as inúmeras ações dessa “próspera” aliança, está a contenção da sindicalização dos trabalhadores rurais e da mobilização de camponeses; o apoio a frações de direita dentro da Igreja Católica;

¹¹³ O cenário político e social do Governo Goulart (1961-1964) e a forte mobilização dos setores de esquerda aqui apresentados podem ser consultados na obra: TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 1964**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹¹⁴ Cf. Ibid., p. 10.

a divisão do movimento estudantil; o bloqueio às forças nacional-reformistas no congresso e nas Forças Armadas; a mobilização da alta oficialidade militar e das classes médias para desestabilizar o regime populista.¹¹⁵

É nesse contexto controverso e de inesgotáveis debates que se localiza a produção artística e a ação política do Centro Popular de Cultura da UNE. Notadamente, a vertente de trabalho do CPC se orientou para o campo de luta dos movimentos sociais e a forte atuação da esquerda politizada e engajada aos problemas do povo brasileiro. Nessa época, muitos teóricos, artistas, estudantes e intelectuais tinham a explícita convicção de que os problemas sociais do País e a sua grave condição de subdesenvolvido poderiam ser combatidos por obras com caráter *nacional-popular* que erradicariam os problemas sociais e políticos do subdesenvolvimento. Com essa perspectiva, o CPC se transformou em um movimento de intensa produção artística promovendo desde campanhas de alfabetização no modelo pedagógico Paulo Freire até shows ambulantes, peças de teatro nas portas de fábricas e filmes sobre favelas.¹¹⁶

Fernando Peixoto em sua obra *O Melhor Teatro do CPC da UNE*, ressalta que, de dezembro de 1961 a março de 1964, em muitos momentos o CPC se transformou numa espécie de “pastelaria da dramaturgia” e de espetáculos nacionais.¹¹⁷ A essência artística dos espetáculos era promover uma arte circunstancial de agitação e propaganda a fim de despertar a consciência do público. Mais que isso, era preciso falar ao povo sobre as mazelas sociais do

¹¹⁵ Cf. TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 1964**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 83-86.

¹¹⁶ Oferecendo uma idéia mais completa do alcance e da popularidade do CPC no início da década de 1960, Maria Helena Kühner e Gilberto de Oliveira apresentam um rico sumário sobre as produções artísticas do CPC durante o seu curto, mas próspero período de existência. No campo teatral foram apresentadas inúmeras peças que retratavam não só os problemas sociais e econômicos do homem brasileiro como também questões ligadas à política imperialista dos países capitalistas desenvolvidos sobre os países mais pobres: *Eles Não Usam Black Tie*, do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, *A mais Valia Vai Acabar seu Edgar*, *Brasil Versão Brasileira* e *Auto dos 99%* de Oduvaldo Vianna Filho, *O Petróleo Ficou Nosso* e *Clara do Paraguai* de autoria do dramaturgo Armando Costa, e *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam Martins. Ainda a exibição e produção de filmes e documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira, como: *Cinco Vezes Favela* e *Isto é Brasil*. No campo literário o destaque é para as produções *Violão de Rua* (antologia dos mais importantes poetas brasileiros); *João Boa-Morte* e *Cabra Marcado Para Morrer*. Também foi produzido a gravação do disco *Cantigas de Eleição*, que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral. Exposições gráficas e fotográficas sobre a reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e Petrobrás. Por fim, a realização do I Festival de Cultura Popular, que apresentou ao público as obras de escritores e poetas progressistas brasileiros com o lançamento dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, de publicação do CPC e da Editora Universitária. Ver: OLIVEIRA, Gilberto de; KÜNHNER, Maria Helena. **Os Centros Populares de Cultura: momento ou modelo. Monografias**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura. Secretaria da Cultura. Instituto Nacional de artes Cênicas, 1980.

¹¹⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

País e do mundo, despertá-lo para uma tomada de atitude. A passagem abaixo ilustra a projeção essencialmente entusiástica da produção de espetáculos teatrais cujo propósito era apresentar a sátira de efeito imediato com mensagens explicitamente políticas:

APRESENTADOR: – O CPC esteve em todas. O CPC não teve mãos a medir. Maior que a fila do feijão, maior que a fila do arroz era a fila na porta do CPC. Fila pedindo peça. Peça para comício, para caminhão, peça para camponês. (de um lado, mil caras na fila. Do outro, mil outros caras)

FILA 1: – Queria uma peça pra levar no Sindicato.

Sobre greve... será que ainda tem?

APRESENTADOR: (Para dentro) Ainda tem peça sobre greve?

CARA 1: Acabou tudo. O Pacto Sindical levou o estoque.

APRESENTADOR: – Então escreve uma aí depressinha pro nosso amigo.

CARA 1: – (Para Fila 1) Qual é a greve, meu filho? (para dentro) Cadê o estêncil?

APRESENTADOR: – (Para um grupo de atores) Vocês aí. Vocês ficam ali atrás da máquina. Enquanto ele escreve, vocês aproveitam e já vão ensaiando. (fica o Cara 1 escrevendo, os outros ensaiando e o Fila 1 explicando.)

FILA 2: – Queria uma peça sobre reforma agrária.

APRESENTADOR: – Você é camponês?

FILA 2: – Não, sou da Prefeitura. Do serviço de parques e jardins. Não podia ter uma peça dizendo que a gente pode plantar feijão nas praças?

APRESENTADOR: – (Apontando outro grupo do CPC) Corre ali que eles fazem uma pra você.

FILA 3: – Queria uma peça contra o meu tio.

APRESENTADOR: – Que interessa o seu tio?!

FILA 3: Ele é lacerdista.

APRESENTADOR: – Não pode, velho. Nós tamos com um elenco em São Paulo, outro em Mato Grosso. Não tem elenco para fazer peça pro seu tio. (vendo o próximo da fila) Aldo Arantes!

UNS E OUTROS: – Olha o Aldo. Que que houve, Aldo? Fala, presidente.

ALDO: – Cadê a peça que eu pedi? O congresso já começou e vocês não fizeram a peça sobre os 25 anos da UNE! (algazarra geral).¹¹⁸

Mas a efervescente produção de uma arte circunstancial e de agitação política se transformou ao longo dos tempos no frágil calcanhar de Aquiles do CPC, pois o movimento foi acusado de privilegiar o conteúdo político em detrimento da forma artística, produzindo

¹¹⁸ AUTO DO RELATÓRIO, do CPC da UNE. In: PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989, p. 7-8.

assim um teatro esquemático, didático, sectário e com explícita dificuldade de relação com o público. Com efeito, sua produção teatral foi considerada pobre em elementos artísticos.¹¹⁹

As interpretações que tratam a arte e consequentemente o teatro do CPC como manifestações ideológicas, sectárias e pragmáticas se fundamentam ainda na polêmica publicação de um documento considerado para muitos autores como síntese da produção artístico-cultural do CPC – o *Anteprojeto do Manifesto CPC* – redigido em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Diante das polêmicas instauradas, pode se dizer que esse documento acabou gerando mais controvérsia do que consenso no que diz respeito aos caminhos da produção artística e da atuação política do movimento na década de 1960.

Assim, na ânsia de produzir uma arte revolucionária que promovesse mudanças que atingissem diretamente as massas populares, o *Anteprojeto do Manifesto CPC* adotou uma visão extremamente polêmica sobre o que era “popular”. Nele o povo é definido como sendo exclusivamente os camponeses e os trabalhadores rurais. E mais, as manifestações de arte da cultura popular foram divididas em três segmentos notavelmente distintos e hierarquizados: o primeiro diz respeito à “arte do povo”, a das comunidades economicamente atrasadas, ou seja, moradores da zona rural ou áreas urbanas desprovidas de desenvolvimento industrial. Geralmente produzem ornamentos lúdicos, sem valor artístico e sem perspectiva para a

¹¹⁹ Maria Helena Kühner e Gilberto de Oliveira apontam uma série de limitações e erros na trajetória artística e política do CPC. Para os autores, o CPC, na ânsia de discutir os problemas do povo, criou “um paternalismo de feição nitidamente populista”. Ademais, apresentou ainda um comportamento político típico da esquerda na década de 1960, “[...] o obreirismo: apresentação esquemática e simplificadora dos problemas colocados (visando a ser entendidos pelo povo, mais atrasado)”. Outro problema que, para Kühner e Oliveira, merece atenção é a *linguagem* utilizada pelos artistas. Indubitavelmente, a linguagem revela as maiores ambiguidades e contradições do CPC que agia “[...] apropriando-se de suas ‘formas’ de expressão (povo) para chegar até ele, mas nelas injetando conteúdos novos e assim negando-lhe o arbítrio da criação artística; instalando, como cultura popular, uma simplificação ou barateamento de uma cultura dita “superior” – e chegando com isso, no plano da linguagem, a uma anulação ou negação da própria divisão social em classes, irreduzível uma a outra, onde a busca de hegemonia se expressa pela dominação social/cultural”. OLIVEIRA, Gilberto de; KÜHNER, Maria Helena. Os Centros Populares de Cultura: momento ou modelo. **Monografias**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura. Secretaria da Cultura. Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1980.

Marilena Chauí, em seus *Seminários* também levanta restrições às produções artísticas e aos pressupostos políticos encampados aos intelectuais e artistas que formavam o CPC. Para a autora os trabalhos produzidos no âmbito do CPC minimizaram a importância política do povo no processo político da década de 1960. O segmento popular foi tratado como um simples objeto, inconsciente, alienado, passivo, desorganizado, sobretudo portador de uma falsa consciência política, carecendo por isso de uma vanguarda que o orientasse e o conduzisse à tomada de decisões políticas. Essa imagem fez com que os autores, intelectuais, artistas e estudantes da classe média se dirigissem ao povo como dirigentes deles: “povo passivo/conduzido”. (CHAUÍ, Marilena. **Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.)

Heloisa Buarque de Holanda não rompe com as análises acima e considera as experiências do Centro Popular de Cultura da UNE como expressões de uma descabida festividade revolucionária, desvinculada, sobretudo, do verdadeiro movimento das massas trabalhadoras. (HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde – 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981.)

transformação, representando o nível do consumidor mais comum. O segundo segmento refere-se à “arte popular” produzida pelos indivíduos que habitam os centros urbanos mais avançados. Notadamente, esse público tem consciência do processo artístico (artefatos populares), mas sem propósito para a transformação social. A terceira e última concepção de cultura popular se refere à “arte popular revolucionária”, que analisa as condições sociais com a perspectiva explicitamente transformadora.¹²⁰

Para a historiadora Thaís Leão Vieira, a opção do Centro Popular de Cultura da UNE pela “arte popular revolucionária” significa, sobretudo, colocar o povo na vanguarda dos acontecimentos políticos, pois

[...] esse tipo de arte visava revolucionar a sociedade: passar o poder ao povo. Ser popular para aqueles que participavam do CPC tinha uma significação essencial, pois era próprio do povo deixar de ser povo tal qual ele se apresenta nessa sociedade; dizendo de outra maneira, era “destino” do povo governar a sociedade que o subjugava. Daí, a necessidade de arte popular revolucionária “levar ao povo o significado humano do petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros”. [...] Os limites impostos à noção de arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária reforçam o pressuposto de que, ao artista cepecista, cabia levar consciência ao povo.¹²¹

Embora os dizeres de Carlos Estevam Martins remetam a uma concepção artística e cultural essencialmente reducionista, que separa forma e conteúdo, que valoriza a comunicação da arte em detrimento de sua expressão artística, o teatro e as demais produções artísticas do CPC não podem ser vistos apenas sob essa perspectiva. Notadamente as inúmeras peças de teatro levadas ao público por todo o País não podem ser simplificadas como obras pragmáticas, esquemáticas, cujo fim era sempre a mensagem e o conteúdo propagandístico da política de esquerda que se desenvolvia no Brasil. O problema mais evidente é que o CPC não tem sido avaliado no âmago de sua época, de suas produções artísticas e seus debates envolvendo arte e política devem ser pensados dentro de seu contexto histórico. E mais, muitas vezes o CPC não é estudado a partir do olhar específico de artistas e intelectuais que atuaram no movimento. Tudo isso torna-se importante, pois o CPC não foi um movimento cultural homogêneo e singular em suas propostas estéticas e políticas, tendo existido muitas

¹²⁰ O Anteprojeto do Manifesto do CPC pode ser consultado em: MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, p. 67-79, jan./mar. 1979.

¹²¹ VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005, f. 30-31.

contradições e fissuras no processo de desenvolvimento das suas atividades artísticas e na postura política dos seus integrantes.¹²²

Assim, diferentemente do que se consolidou acerca da produção artística cepeciana, esse importante e polêmico movimento cultural apresentou, tanto no campo teórico quanto no campo artístico, contribuições imprescindíveis aos debates sobre arte, política, estética e cultura popular na década de 1960. Ademais, o CPC da UNE se transformou em um importante laboratório de experimentação artística, projetando temas e concepções estéticas que formataram e demarcaram o lugar da cultura de esquerda depois do golpe de 1964. Nesse sentido, não se deve esquecer, por exemplo, que foi no âmbito das agitações artísticas do CPC que o escritor e poeta Ferreira Gullar escreveu uma de suas mais importantes obras, *Cultura Posta em Questão*, em que problematiza os limites de uma arte descomprometida politicamente e a função social do artista e do intelectual da década de 1960 frente à produção de uma arte comprometida politicamente.¹²³

¹²² O estudo da historiadora Miliandre Garcia acerca da experiência artística do CPC aponta para esse sentido. Segundo a autora, “[...] no período de 1961 a março de 1964 dois diretores passaram pelo CPC: Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. A indicação de Ferreira Gullar tinha como objetivo amenizar os impasses entre, pelo menos, duas correntes no interior do grupo. Uma ligada a Carlos Estevam Martins, que defendia a instrumentalização da arte e adoção do modelo empresarial de difusão da produção cepecista. Outra vinculada a Oduvaldo Vianna Filho, que inicialmente defendia a simplificação da linguagem artística com o propósito de atingir as massas, mas depois considerou que ‘não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significados que ela pode nos emprestar’, ‘acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade’. [...] Partindo desse pressuposto, Oduvaldo Vianna Filho entrou em embate com Leandro Konder, pois considerava que as ideias de Lukács não contribuíram para a transformação efetiva da realidade”. GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007, p. 46-47.

Outra divergência presente nos trabalhos e debates realizados pelo CPC foi pertinentemente pontuada pela historiadora Thaís Leão Vieira. Em sua pesquisa ela mostra como o documento *Anteprojeto do Manifesto CPC* foi visto com ressalvas por parte de membros importantes como Ferreira Gullar e Vianinha: “Em face dessa visão dicotômica entre cultura popular e cultura superior, Ferreira Gullar e Vianna deram respostas bem diferentes das de Estevam, na medida em que, para eles, devia haver uma relação entre o artista cepecista – oriundo da classe média, das universidades – e a cultura do povo, e não apenas uma atitude do artista de levar cultura ao povo. Vianna não distanciava a estética dos aspectos políticos como fez Estevam ao priorizar a comunicação (conteúdo) em detrimento da expressão (forma); para o dramaturgo, não se podia diminuir o nível artístico em prol do conteúdo político. [...] Embora as concepções de Gullar e as de Vianinha se aproximem, contrapõem-se às de Estevam, pois eles não vêem o povo como artisticamente inculto. Talvez o resultado mais claro dessa divergência se encontre na busca pelos artistas cepecistas da linguagem popular. Para Vianinha e Gullar, estava claro que a linguagem é a forma material com que se reveste determinado conteúdo e, portanto, não se poderia, se a intenção era atingir um público popular, ignorar a sua linguagem. Ver: VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira** (1962). 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (UFU), 2005, f. 32.

¹²³ Cf. GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão – Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Há nela duas especificidades que devem ser levadas em conta no momento de sua análise. A primeira é que foi redigida no momento da forte militância política de Ferreira Gullar no Centro Popular de Cultura da UNE. A segunda é que carrega ainda as discordâncias e o posicionamento do poeta em relação aos rumos e aos desvios mecanicistas que o *movimento concretista* brasileiro havia tomado a partir dos projetos e das experiências iniciais das vanguardas experimentalistas.¹²⁴

Cultura Posta em Questão delimita com precisão as orientações do autor quanto à necessidade da produção de uma arte *figurativa*, ou seja, uma arte que fosse facilmente reconhecida, captada pelo espectador não especializado, sobretudo, uma arte de cunho popular, politizada, eficaz e direta em seu caráter transformador e revolucionário. O que Ferreira Gullar de fato coloca em questão não é somente o processo de realização cultural e artística do País, mas acima de tudo, o “comprometimento” e o “engajamento” social e político do artista plástico, do dramaturgo, do ator, do cineasta, do poeta e do músico frente com a arte que produziam na década de 1960.

Para discutir a função social do artista Ferreira Gullar parte dos seguintes problemas: a função engajada do artista se cumpre pela simples realização da obra esteticamente válida, ou seja, a qualidade estética da obra é suficiente para que o autor cumpra seu papel? A forma

¹²⁴ No Brasil, a origem do movimento *concretista* está ligada à publicação da revista *Noigandres*, em 1952, pelos intelectuais e poetas Haroldo Campos, Décio Pignatari e Augusto Campos. Entre as características principais do Concretismo podemos destacar forte ênfase na racionalidade, na técnica e na ciência, além da supervalorização da forma e da comunicação visual, sobrepondo-as muitas vezes ao conteúdo. As poesias concretas apresentam novas formas de expressão e criação artística, a saber: a utilização de efeitos gráficos, abolição do verso, valorização espacial do papel que passa a ter importância na obra, valorização do aspecto sonoro e visual das palavras. Nas artes plásticas o Concretismo valorizou demasiadamente as figuras abstratas. Entretanto, no final da década de 1950 e início da de 1960 começou a surgir uma série de fissuras no interior do movimento concretista brasileiro. Ferreira Gullar criou a *Poesia Social*, como reação à forma e ao conteúdo da poesia concreta. Para o autor, o movimento se tornou exageradamente formalista, sendo necessário resgatar os versos, a linguagem simples e compreensível a todos. Ao mesmo tempo defendia a necessidade de a poesia, a literatura e as artes plásticas serem produzidas numa perspectiva social e política. Em 22 de março de 1959 Ferreira Gullar rompeu de vez com o Concretismo e lança juntamente com outros intelectuais e artistas (Amílcar de Castro, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamídis) o *Movimento Neoconcretista*. As vertentes estética e política do novo movimento podem ser vistas no *Manifesto Neoconcreto*, cujos propósitos giram em torno das seguintes questões: a volta da expressividade, da sensibilidade e da subjetividade no processo de produção artística, descartando, assim, as formas puramente geométricas, científicas e técnicas. Para os neoconcretos, “O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...] os concreto-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. Não concebemos a obra de arte nem como uma máquina nem como um objeto, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”. GULLAR, Ferreira; et al. *Manifesto Neoconcreto*. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e o Modernismo no Brasil** – apresentação e crítica dos principais manifestos. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, p. 406-411.

estética e o nível político da obra de arte existem independentes de quaisquer outros significados implícitos na obra? A função social do artista, depende além das qualidades estéticas, de que a obra contenha um sentido revolucionário do ponto de vista social?

Para realizar tal debate o poeta maranhense reconhece a existência de dois segmentos artísticos na década de 1960: os *descomprometidos* (aqueles que acreditam que a postura social do artista se realiza a partir da qualidade estética da obra) e os *comprometidos* (para os quais a função social do autor se realiza mediante uma produção artística revolucionária do ponto de vista social e político). Aliás, essa tese, embora criticada por alguns autores, devido ao axioma reducionista e esquemático que apresenta, acaba por tomar a direção de parte expressiva dos polêmicos debates envolvendo as questões arte, política, estética e cultura popular no cenário cultural do País nos 1960.

De fato, as colocações de Ferreira Gullar são muito diretas e o grupo social dos *descomprometidos* pode ser facilmente identificado: são os artistas modernos, contemporâneos que, imbuídos de um referencial estético e teórico dos movimentos artísticos da Europa e dos Estados Unidos, introduzem experiências modernizantes na produção artística e na estética brasileira, são os artistas de *vanguarda*.¹²⁵ Em contrapartida, o grupo social dos *comprometidos* é formado pelos artistas que se voltaram para os problemas nacionais e se envolveram em debates acerca do subdesenvolvimento, do nacionalismo e do imperialismo norte-americano, são na verdade os *artistas engajados*, fomentadores dos movimentos sociais e dos diversos projetos de resistência do País. Esse segmento pode ser representado pelo Centro Popular de Cultura da UNE, pelo Movimento de Cultura Popular do

¹²⁵ No Brasil, o debate acerca da noção de vanguarda na década de 1960 iniciou-se no campo das artes plásticas. As inúmeras exposições realizadas se transformaram num *locus* privilegiado para a pesquisa artística, para o debate político e as discordâncias teóricas e estéticas entre artistas, intelectuais e críticos quanto aos caminhos e o desenvolvimento da arte brasileira. As exposições ganharam notabilidade no cenário cultural do País ao se tornar um espaço singular para importantes “encontros”, possibilitando o contato, a troca e o diálogo entre a obra, o artista e o público. Assim, em suas proporções ousadas e em constante confronto com o olhar vigilante do Regime Militar, as exposições de artistas plásticos podem ser compreendidas como uma arena eficaz na produção de uma arte experimental e de uma vanguarda eminentemente nacional. Durante toda a década de 1960 foram realizadas inúmeras exposições cujos propósitos convergiam para produção e divulgação de obras alinhadas às tendências estéticas e políticas da vanguarda brasileira. A matriz de todas foi *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio em 1965. Ainda em 1965 aconteceu *Proposta 65* na Fundação Álvares Penteado de São Paulo. Em 1966, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, promoveu *Opinião 66* (considerada a segunda edição de *Opinião 65*). Ainda em dezembro do mesmo ano, foi realizada na cidade de São Paulo, especificamente na Biblioteca Municipal Mario de Andrade, uma série de seminários sobre a vanguarda brasileira, *Seminário 66*. Em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio foi a vez da *Nova Objetividade Brasileira*, organizada pelo artista plástico Helio Oiticica. Em, 1970, Frederico Moraes organizou na cidade de Belo Horizonte a exposição “Do Corpo à Terra”, (para muitos essa exposição foi uma das últimas experiências de vanguarda nas Artes Plásticas em nosso País). Uma visão geral das exposições realizadas na perspectiva vanguardista nos anos 1960 pode ser encontrada na obra: REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil – anos 60**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

Recife, pelo movimento da União Nacional dos Estudantes, pelo Serviço Nacional de Teatro, pelos grupos de base política da Igreja Católica, além dos cantores e produtores da Música Popular Brasileira que produziam e lançavam no mercado canções engajadas nos problemas políticos do País.

Delimitados os grupos de atuação no debate político e estético que envolveu toda a década de 1960, o autor apresenta ainda, os argumentos que justificam a função social do artista sob o ponto de vista dos *descomprometidos*. Em sua análise, os *descomprometidos* são idealistas e, ao privilegiar as ideias estéticas em detrimento das questões políticas e filosóficas, acabam por tirar da obra de arte a sua verdadeira condição de produto humano contingente e contraditório:

Descartando da obra os conceitos filosóficos ou políticos, estariam os “descomprometidos” entregues às opções subjetivas do “gosto” para preferir esta obra àquela. Por isso, buscam métodos capazes de possibilitar a análise objetiva das obras. Recorreram, mesmo, em alguns casos, à matemática, à estatística. Mas esses métodos, por preciosos que sejam não atingem o plano do juízo de valor, isto é, não são suficientes para determinar objetivamente se tal obra de arte é boa ou má. [...] os “descomprometidos” são, na verdade, comprometidos de maneira imediata com idéias estéticas e, de maneira mediata, com idéias filosóficas e políticas. Noutras palavras: seu comportamento estético – que eles anunciam como “puramente ético” – decorre de uma visão conceitual acerca da arte que, por sua vez decorre de uma visão geral do mundo – uma filosofia. Quer estejam ou não conscientes dos pressupostos filosóficos que sustentam sua posição “puramente estética”, esses pressupostos existem e funcionam, e deles pode se deduzir um comportamento político.¹²⁶

Sob o olhar de Gullar, enquanto os *descomprometidos* se envolvem em experiências experimentalistas, abstratas e vanguardistas, acreditando, sobretudo, na ausência de uma ideologia “puramente política” da arte, os *comprometidos* atuam no campo da política e defendem a ideia de que a obra de arte revolucionária é aquela que agrega a sua forma propósitos nitidamente sociais, políticos e populares, discutindo e intervindo em problemas como a fome, o analfabetismo, a dependência cultural e econômica:

A tese dos “comprometidos” [...] consiste em afirmar, não apenas o caráter ideológico da obra de arte, como a necessidade que ela atue como veículo de conscientização do público. Essa posição implica uma atitude consciente, da parte do autor, com respeito à realização da obra e a seu significado: pode-se dizer que o autor “comprometido” parte de uma visão dentro da qual a realidade explicada e seu propósito é transmitir, menos uma perplexidade, do que uma consciência. [...] De fato, essa matéria artística “pura” não existe e a

¹²⁶ GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão** – Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 42.

atitude do artista que se pretende colocado antes de qualquer juízo sobre o mundo resulta de um juízo, segundo o qual, a verdadeira realidade é inapreensível pela razão. Como na verdade não existe nenhum homem fora de “situação”, isto é, infenso à influência das circunstâncias concretas do mundo, aquela posição irracionalista é, na prática, um vão esforço para fugir ao real. [...] Ora o artista “comprometido” coloca-se numa posição exatamente oposta a essa, uma vez que ele está armado de uma visão construtiva da sociedade e, por isso, acredita que, com a mudança da velha estrutura social, os problemas humanos serão resolvidos. Não se pode, portanto, exigir dele, em face da realização artística, a mesma atitude do outro que, longe de estar descomprometido com qualquer idéia *a priori*, parte de um juízo pessimista quanto ao destino do homem na sociedade.¹²⁷

Com esses argumentos, Ferreira Gullar defende a ideia de que a cultura popular é, então, uma arte essencialmente comprometida, seus propósitos aparecem como oposição e denúncia aos conceitos culturais em voga, ou seja, à arte abstrata, experimental, vanguardista e destituída de valores ideológicos. Nesse contexto, a cultura popular é entendida como uma manifestação que age diretamente sobre os problemas e a vida do homem, colocando a cultura a serviço do povo e dos interesses imediatos do País. Em suma, ela é a tomada de consciência da realidade brasileira, portanto compreende que os problemas da terra, do analfabetismo, da dependência econômica e da desigualdade social não estão desligados das condições de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do País. Com essa convicção, o autor deixa clara a separação entre uma cultura *desligada do povo* e, por conseguinte, *não popular* e outra que está intimamente ligada *ao povo*, por consequência maior, a *cultura popular*. No âmbito dessa constatação, o que está sendo colocado é o problema da responsabilidade social do artista e do intelectual, o que necessariamente os obriga a explicitar uma opção política:

Só partindo dessa visão geral, pode-se perceber como se coloca para o poeta, como para o autor teatral, para o cineasta, como para o novelista, o problema da criação artística, no âmbito da cultura popular. Dentro de tal perspectiva, não pode o intelectual conceber seu trabalho como uma atividade indeterminada e gratuita, ou como a simples expressão de obscuros sentimentos individuais. Tampouco pode satisfazer-lhe o exercício de virtuosismo plástico ou vocabular. Novos problemas se colocam e passam a participar da elaboração mesma do poema, da peça: o problema do público ao qual a obra se dirige que condiciona inúmeros outros, como o da linguagem a adotar, do tratamento dos problemas, o tom, etc. A obra é concebida como um tipo de ação sobre a realidade social e deve buscar o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação.¹²⁸

¹²⁷ GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão** – Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 44.

¹²⁸ Ibid., p. 24.

Nessas circunstâncias, uma questão importante ainda se faz presente: a cultura popular é, então, uma manifestação eminentemente *nacionalista*. A visão de cultura nessa concepção se alimenta dos problemas sociais do brasileiro, da identidade cultural do homem simples e da estrutura política do País. Contudo, Ferreira Gullar alerta que esses valores tendem a ser corrompidos pelas ações externas, que colocam obstáculos à consciência do intelectual e do artista no que diz respeito à compreensão e denúncia da realidade nacional. O problema para o autor nesse momento é nada mais que – *a questão da internacionalização da arte*, ou seja, as produções que se configuram como expressões de vanguarda artística no Brasil na década de 1960. No seu modo de entender, tais expressões estão imbuídas dos valores estéticos, políticos, culturais e das oscilações de mercado dos países desenvolvidos, anulando, sobretudo, a especificidade sobre a qual age a cultura popular brasileira.

A grande contribuição de *Cultura Posta em Questão* aos trabalhos artísticos que aliam estética e política na década de 1960, é a de realçar que a produção de uma obra arte do ponto de vista revolucionário e popular deve se estabelecer pela relação intrínseca entre *forma* e *conteúdo*. Assim, as diferentes *expressões* (forma) de cultura popular traduzidas pela música popular brasileira, como o baião, o xote e pela literatura de cordel, pelas procissões e festas religiosas, pelos poemas e artefatos populares devem vir acompanhadas de uma *comunicação* (conteúdo) que fale para o homem comum sobre os seus problemas e suas mazelas, que discuta numa perspectiva popular os problemas da política nacional, mas, sobretudo, que desperte a sua consciência política para tomada de decisões. Assim, pensar a cultura popular numa perspectiva revolucionária significa dar uma nova configuração à arte política e engajada dos anos 1960.

Ao lado das contribuições teóricas acerca do debate envolvendo cultura popular, política e estética, o CPC também apresentou ao cenário teatral brasileiro da década de 1960 peças teatrais eminentemente bem cuidadas no que diz respeito a sua elaboração artística e estética. Assim, diferentemente da abordagem exageradamente ideológica e pragmática que se projeta acerca do CPC, houve muito humor, descontração musical e comédia em suas produções teatrais. Muitas peças escritas no âmbito dos trabalhos e militância política do CPC souberam recuperar com muita inventividade as tradicionais convenções que fundamentaram o teatro de revista e a comédia popular no Brasil. Assim, o CPC soube colocar em cena uma dramaturgia de surpreendente vigor, que procurou discutir questões políticas de forma

eminentemente controvertida, humorada, cômica e muito musicada.¹²⁹ Sobre a criação teatral fincada em elementos artísticos populares, esclarece João das Neves, membro atuante do núcleo de teatro do CPC:

O nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, no subúrbio, nas roças ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas, fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, do reizado, bumba meu boi, *commedia Dell'arte*, o mamulengo, etc. os fatos aconteciam, e imediatamente estabelecíamos um roteiro crítico e íamos para rua apresentar. As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir uma mensagem.¹³⁰

Do ponto de vista da linguagem, uma questão fundamental e muito presente no teatro cepecista foi a teatralização de questões contemporâneas. Os cepecistas não cansaram de explorar por meio da linguagem teatral os acontecimentos do presente. O *Auto dos 99%*, por exemplo, discute a reforma universitária e o papel da universidade frente às questões políticas e sociais do País na década de 1960. Em *Brasil – Versão Brasileira* (1962) o enfoque é a nacionalização do petróleo e o acordo Esso – Brasil. A peça toca em pontos importantes ao debate político da época: o combate ao imperialismo e a defesa da indústria brasileira articulados à proposta de aliança entre trabalhadores e empresários. Já *Quatro Quadras de Terras* (1963), retrata a luta pela terra no Brasil. O conflito é desencadeado quando alguns lavradores começam a ser expulsos da fazenda em que trabalham. Assim, a peça apresenta ao público a necessidade de organização no campo e a impossibilidade de realizar alianças com os proprietários. Nesse sentido, a peça conclama à formação de cooperativas e de sindicatos, de modo que o trabalhador rural garantisse seus direitos.¹³¹ Todavia, a atualidade colocada no palco do CPC coloca em evidência as relações que o teatro cepecista estabeleceu com as convenções do teatro de revista. Tanto a forma teatral do CPC quanto a da revista se pautam

¹²⁹ O núcleo de teatro do Centro Popular de Cultura da UNE contava com nomes importantes da dramaturgia nacional, entre os quais cabe destacar: Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Carlos Vereza, João das Neves, Joel Barcellos, Antônio Carlos Fontoura, Arnaldo Jabor (que depois passaria a colaborar com o departamento de cinema), Cláudio Cavalcanti, Cecil Thiré, Helena Ignez, Carlos Miranda, Jorge Coutinho, Flávio Migliaccio, Pichin Plá, Haroldo de Oliveira e Chico de Assis. (MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 88.)

¹³⁰ NEVES, João das. Uma tentativa sincera de trabalho com a cultura popular. Praia do Flamengo 132. **Ensaio-Teatro**, n. 3, Rio de Janeiro: Muro, 1980, p. 43 apud GUIMARÃES, Carmelinda. **Um Ato de Resistência: o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Associados, 1984, p. 33-34.

¹³¹ Consultar: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 108-109.

na *atualidade* e articulam temas de forte repercussão política conduzindo a plateia à reflexão sobre as questões do presente.

Nessas circunstâncias, não há dúvida de que o Centro Popular de Cultura da UNE foi um dos segmentos culturais da década de 1960 que mais fez reviver os elementos da revista na cena teatral brasileira. Tanto é assim que o CPC surgiu não só sob o signo da revista, mas também com fortes influências do *circo*, do *teatro de feira*, *agit-prop* e do *teatro épico*. Sobre essas questões, Fernando Peixoto afirma que o CPC teve como referência muito precisa o teatro político de Piscator:

O CPC nasceu muito sobre o signo de Piscator: a gente andava com o livro 'Teatro Político' de Piscator debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas. [...] Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim, querendo dizer que essa noção meio sectária, meio dogmática que o Piscator tinha, penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira Bíblia de teatro político que caiu nas nossas mãos.¹³²

Erwin Piscator foi um dos mais importantes encenadores alemães do século XX. Juntamente com o dramaturgo Bertolt Brecht criaram a concepção artística, estética e política do teatro épico. O trabalho de Piscator se destaca principalmente pelo uso constante de elementos cênicos nada convencionais à cena teatral, entre outros a projeção de filmes no palco, a inserção da música em cena, as acrobacias de atores, o uso de slides e painéis propagandísticos. Foi Piscator que criou o Teatro Proletário na Alemanha, realizando trabalho assumidamente político com nítidos contornos propagandísticos e ideológicos.

Assim, ao lado de uma cena essencialmente contemporânea, a grande contribuição desse encenador alemão ao mundo cênico foi a politização do teatro. Para ele o teatro não devia mais agir sentimentalmente no espectador, não devia especular apenas sobre sua disposição emocional, entusiástica e arrebatadora. Ao contrário, o teatro devia, sobretudo, voltar-se para a razão, para o esclarecimento, para o saber e para o reconhecimento do público. Nesse trabalho uma das mais significativas convenções teatrais utilizadas por Erwin Piscator foi a revista (naquele momento, década de 1920 na Alemanha uma opção viável), pois evidenciou não só as fragilidades da forma dramática burguesa no palco, como também, a utilização de novos recursos cênicos, aliados, sobretudo, a uma abordagem explicitamente política e direta:

¹³² DEPOIMENTO de Fernando Peixoto a Jalusa Barcellos. (PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 103.)

A revista não sabe o que é uniformidade de ação, tira o seu efeito de todos os terrenos que possam ser postos em ligação com o teatro, é livre em sua estrutura e, simultaneamente, possui algo de tremendamente ingênuo na simplicidade de suas apresentações. [...] Fazia muito tempo que eu pretendia aplicar essa forma de maneira puramente política. Desejava, com uma revista política, conseguir resultados propagandísticos mais fortes do que com peças cuja lenta montagem e cujos problemas, que conduziam a uma inevitável psicologização, erguiam um muro entre o palco e a platéia. A revista proporcionava a possibilidade de uma “ação direta” no teatro. [...] e isso mediante a escrupulosa aplicação de todas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, alocação.¹³³

Concomitante à apreciação das ideias políticas e estéticas de Piscator, outra leitura fundamental para os dramaturgos cepecianos foram as teorias teatrais referenciadas por Bertolt Brecht. Pode-se dizer que a entrada e apreciação do teatro épico alemão no CPC foram incentivadas por um dos dramaturgos mais atuantes Vianinha, foi ele que euforicamente montou um grupo de estudos sobre a obra de Bertolt Brecht no interior do núcleo de teatro que formava o CPC. A propósito, Brecht foi uma influência marcante e determinante para a produção do teatro cepecista, informa mais uma vez João das Neves:

A revelação e as discussões sobre Brecht, naquele momento, foram extremamente ricas para nós, porque revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o *agit-prop* (agitação e propaganda) [...]. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisa ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada.¹³⁴

Contudo, as referências artísticas e estéticas de Brecht não foram presença assídua somente nas produções teatrais cepecianas. Ao longo da década de 1960/1970, os elementos do teatro alemão serviram de inspiração para a produção de muitos espetáculos que foram colocados na cena brasileira com a perspectiva do engajamento e da resistência política à ditadura militar instalada em 1964.¹³⁵ Da mesma forma que os dramaturgos brasileiros –

¹³³ PISCATOR, Erwin. **O Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 72-73.

¹³⁴ DEPOIMENTO de João das Neves a Denis de Moraes. (MORAES, Denis de. **Vianinha: Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 96-97.)

¹³⁵ Os anos 1960 consagraram o êxito de Brecht nos palcos brasileiros. Segundo Wolfgang Bader: o sucesso de Brecht nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira. Nesses anos, Brecht estava intimamente ligado à trajetória política e cultural do país, especialmente no contexto da resistência contra o regime militar: por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações históricas semelhantes, foi aplicado no duro trabalho de conscientização política; por outro lado, algumas encenações foram proibidas, alguns textos foram censurados, até ele mesmo foi procurado (!) pela polícia como aconteceu no evento “Encontro com a civilização”, no Teatro Jovem, no dia

Armando Costa, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros – foram questionados por colocarem no palco temas, problemas, personagens, histórias intimamente relacionados à cultura do povo, a proximidade de Brecht com a cultura popular alemã, ao lado da diversidade de recursos técnicos utilizados em seu teatro, também provocou a ira dos intelectuais e dos literatos tradicionalistas que o acusavam de insultar e corromper a literatura da Alemanha no século XX.

Mesmo assim, unindo os elementos populares – *a partir de uma dinâmica que valorizava tanto a forma quanto o conteúdo* – Bertolt Brecht renovou a prática teatral e a luta contra o teatro burguês a partir da valorização da cultura popular em cena. Segundo Brecht, contra o progresso da barbárie capitalista só há um aliado possível: o povo que sofre. É, portanto, natural e mais necessário do que nunca, que voltemos para ele e *falemos a sua linguagem*.¹³⁶ Mas para isso, é preciso reconhecer que o tempo muda e os métodos se esgotam, surgindo a necessidade de *falar com e sobre o povo* a partir de um código estético essencialmente novo:

Pois os tempos mudam, e se não mudam, a situação é pior de hora a hora para quem não nasceu privilegiado. Os métodos gastam-se, os atrativos desaparecem. Surgem novos problemas que exigem novos meios. A realidade transforma-se e para a representar é necessário mudar a forma de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho e é por isso mesmo que é novo.¹³⁷ [Destaques nossos]

E foi na procura das novas possibilidades artísticas e experimentações estéticas que a música popular foi presença constante na dramaturgia brechtiana. Em seus escritos, um dos recursos mais importantes do *distanciamento* (técnica que provoca o estado de surpresa para tomada de decisão) é o de o autor se dirigir ao público por meio de *coros e cantores*, cuja função primordial está em comentar o texto, em provocar a tomada de posição diante dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Ao lado disso, a inclusão da música em cena rompeu com o tradicional convencionalismo dramático, fazendo com que a estrutura formal do drama ficasse menos pesada e mais elegante. A representação teatral adquiriu um cunho artístico. A música

16 de agosto de 1966, em São Paulo. (BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 17.)

¹³⁶ Cf. BRECHT, Bertolt; BENJAMIM, Walter; PISCATOR, Erwin. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973.

¹³⁷ Ibid., p. 12.

resgatou algo que há muito deixara de ser natural, a existência de um teatro eminentemente poético.¹³⁸

Segundo Bertolt Brecht, a *Ópera dos Três Viteiros*, em 1928, foi uma demonstração significativa do teatro épico e da incursão da música no teatro. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram separadas das restantes devido à orquestra estar bem à vista de todos no palco. As músicas eram precedidas pela mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e na tela surgiam os títulos de cada número. Já no espetáculo *A Mãe*, que fora produzido para um público popular específico, a classe trabalhadora, a música fora incluída para conferir de forma deliberada ao espectador a atitude de observação crítica e de posicionamento político frente à realidade social e política em que se encontrava. Em cena, a música é o efeito que viabiliza o distanciamento épico e consequentemente a tomada de atitude.¹³⁹

Mas, em se tratando da produção de peças cuja tônica era aliar a música, o humor, o cômico, o riso às situações políticas do presente, um dos dramaturgos mais atuantes do CPC se destaca, Oduvaldo Vianna Filho, que não cansou de pesquisar e buscar através da cultura popular uma resignificação da arte engajada na década de 1960.

Aliás, o espaço cultural do teatro popular foi o ambiente no qual Vianinha cresceu. Seu pai Oduvaldo Vianna foi um dramaturgo bastante presente no cenário cultural do País nas décadas de 1930/1940, escreveu inúmeras peças teatrais, novelas de rádio e alguns roteiros para cinema, sempre realçando as convenções teatrais da revista e valorizando uma linguagem dramática que enfatizava a espontaneidade do português tal como era falado no Brasil pelo público a que as peças se dirigiam. Militante fervoroso do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Oduvaldo Vianna não se intimidou com as imposições, a censura e as perseguições da ditadura civil de Getúlio Vargas (1930-1945). Ao contrário, sempre produziu um teatro alegre, farsesco e politizado de acordo com os embates políticos da época.

Mas nem sempre Vianinha sentiu-se seguro para falar do trabalho artístico do pai. Ao contrário, no início de sua carreira como dramaturgo sempre polemizava e debatia sobre as tradições e convenções teatrais presentes na obra dramaturgica do velho Vianna. Em algumas situações declarou considerar o teatro do pai fácil, desprovido de drama, excessivamente

¹³⁸ Cf. BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

¹³⁹ O quarto capítulo desta tese apresentará uma análise sistematizada da contribuição do teatro brechtiano ao teatro brasileiro, em especial sobre o *Show Opinião*.

narrativo e, o mais grave, intermediário dos conflitos e valores superficiais da classe burguesa:

O teatro brasileiro de Joraci Camargo e Oduvaldo Vianna era um teatro dirigido exatamente a uma pequena burguesia que começava a desaparecer, as famílias que tinham choques. É um teatro anti-metropolitano, um teatro que se fixa no ouro e na riqueza, como espelho da desagregação humana. [...]

Não há drama, propriamente, há bate papos de espírito. Para isso não é preciso decorar, fazer marcações. Procópio Ferreira com largas barbas, sentado diante do ponto define uma época do teatro brasileiro. *Deus Lhe Pague* é o ouro da abstração que transforma a consciência do homem.

Um Teatro metropolitano que não expressou a problemática dos valores que o homem possui para as circunstâncias, não poderia ser o ponto de partida para o teatro que se instala agora, muitos anos depois, numa metrópole, ainda desengonçada, ainda importando em enorme quantidade, mas industrializada, proletarizada e desenfreada.¹⁴⁰

O olhar cheio de restrições de Vianinha sobre o trabalho do pai muda gradativamente com o passar dos anos. Mais tarde, depois de vivenciar os graves problemas colocados pela ditadura militar, como o cerceamento à produção artística, a censura dos meios de comunicação de massa, o drama da violência física e emocional de artistas e intelectuais ligados à esquerda, bem como os problemas advindos da produção artística no mercado cultural do País, Vianinha redimensiona sua fala e enxerga o teatro do velho Vianna como uma possibilidade dramaturgica importante viável para pensar os problemas do presente, a década de 1960: “Nem a censura, nem as pressões dos empresários impediram que Oduvaldo Vianna se tornasse um inovador no rádio, no teatro, no cinema. Como ele, resolvi escrever para encenar hoje, agora. Não concordo com a teoria de que se deve escrever para guardar na gaveta”.¹⁴¹

Com essa perspectiva de produção, Vianinha reavalia as convenções teatrais que formatam o seu teatro e resgata não só os elementos cômicos populares como também os diversificados elementos artísticos do teatro de revista tão presentes na dramaturgia do pai. Em um tom explicitamente otimista, Oduvaldo Vianna Filho considera positiva a escolha das convenções teatrais da revista para as primeiras peças teatrais do Centro Popular de Cultura da UNE, pois acredita que o humor, a comédia, o riso e as músicas podem adquirir um papel

¹⁴⁰ FILHO, Oduvaldo Vianna. Um Artista diante da Realidade. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 75.

¹⁴¹ SANTOS, Antonieta. Vianinha fala de Oduvaldo Vianna: os nossos problemas são os mesmos. Diário de Notícias (agosto de 1973). In: GUIMARÃES, Carmelinda. **Um Ato de Resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Associados, 1984, p. 20-21.

social dentro do espetáculo, desde que adaptados às condições objetivas de uma época, ou seja, às condições políticas e históricas do presente:

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo tipo de realização de trabalho de cultura popular.¹⁴²

Assim, *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar* é uma das mais expressivas manifestações de teatro popular colocado em cena pelo Centro Popular de Cultura da UNE. A peça foi produzida no âmbito da polêmica transição de Vianinha do Teatro de Arena de São Paulo para o CPC com a perspectiva de produzir um teatro para o povo. Assim, a comédia de Vianna estreada na cidade do Rio de Janeiro em julho de 1960, encenada durante oito meses para cerca de 400 espectadores por sessão, daria ensejo aos novos rumos da dramaturgia musicada no Brasil. Depois de *A Mais Valia...*, não só o Centro Popular de Cultura da UNE como também outras experiência dramatúrgicas desenvolvidas pelo Teatro de Arena, pelo Grupo Opinião, pelo Teatro Oficina se valeram com frequência das convenções artísticas experimentadas na peça: o humor, as canções, os versos figurados, a farsa, a caricatura, os slides e os painéis demonstram o explícito empenho político dos artistas envolvidos na produção de um teatro que valorizava a *forma* e o *conteúdo* na pretensão de arregimentar um público popular e mobilizá-lo para as causas sociais e políticas imediatas do País.

Em um primeiro momento a peça de Vianinha chama a atenção principalmente pela forma como eram conduzidos os ensaios: estudantes universitários, intelectuais, ativistas políticos e artistas ocupavam a arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro para assistir à prévia do espetáculo. O palco ao ar livre já era conhecido pelos espectadores, que assistiram ali aos primeiros shows realizados pelos artistas da Bossa Nova. A movimentação era intensa e em pouco tempo *A Mais Valia* se transformou em uma manifestação aglutinadora de pessoas engajadas no debate político e estético da década de 1960. E mais, a possibilidade de uma encenação aberta rompeu com a estrutura de teatro comercial e fechado praticado pelo Arena, valorizando uma área onde estudantes e militantes usufruíam de um acesso comum.

¹⁴² FILHO, Oduvaldo Vianna. Teatro de Rua. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: Teatro, Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

Outro aspecto importante que chama atenção do público diz respeito às convenções teatrais essencialmente inusitadas na cena teatral brasileira da década de 1960, especificamente os elementos artísticos da tradição do teatro de revista. Sendo assim, *A Mais Valia* é antes de tudo uma peça musicada, que combina de forma muito bem sucedida o humor e as ávidas sátiras políticas visivelmente aplicadas às situações do presente. A direção de Chico de Assis imprimiu não só um caráter de revista musicada, intercalada de trechos de documentos, slides e painéis explicativos, mas, sobretudo, uma concepção dramaturgica que remete ao teatro de Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Sobre essas possibilidades cênicas e dramáticas, recorda o diretor:

Entendi que a Arena da Arquitetura, grande como era, devia ter um cenário monumental, e assim um grupo de estudantes de arquitetura passou a criar um cenário de 15 metros de altura com vários planos. Num deles iria ficar o conjunto musical, e nos outros desenvolviam cenas. Também no plano do chão a peça se desenvolvia.

Depois, pensamos em usar cinema, e Leon Hirszman veio trabalhar com a gente. Depois do cinema inventamos slides e fomos inventando uma parafernália que redundou numa revista musical.¹⁴³

Ao lado do bem sucedido trabalho de Chico de Assis com os elementos cênicos de *A Mais Valia...*, há que ressaltar, ainda, a contribuição do músico Carlos Lyra e de Vianinha na produção da trilha sonora do espetáculo. Carlos Lyra, em especial, tornou-se referência importante para compreender o papel da música popular brasileira nos embates políticos na década de 1960, pois, ao mesmo tempo em que foi músico atuante da Bossa Nova se tornou membro efetivo do Centro Popular de Cultura da UNE. Segundo o estudo de Miliandre Garcia, o músico:

[...] não fez música panfletária nem se eximiu de discutir a realidade brasileira; assinou contrato com a Phillips e participou de shows internacionais de bossa nova e jazz sem, contudo, deixar de participar do CPC como membro-fundador e diretor do departamento de música; aproximou dos músicos populares, mas nunca negou a influência do jazz e da música erudita; dialogou com as raízes da música popular brasileira sem abdicar da qualidade poético-musical da bossa nova; enfim, apresentou os dilemas e as contradições próprias de uma época e de um grupo específico de pessoas. E a análise da produção artístico-cultural de Carlos Lyra no período de 1959-1964 tem como objetivo destacar a trajetória do músico como produtor e mediador cultural no contexto de consolidação da indústria

¹⁴³ DEPOIMENTO de Chico de Assis a Fernando Marques. (MARQUES, Fernando. “Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 30. Disponível em: <<<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>>>. Acesso em: 19 Abr. 2008.)

fonográfica, profissionalização dos músicos, politização da bossa nova, criação do CPC e constituição da música engajada.¹⁴⁴

Delimitados os elementos lúdicos de *A Mais Valia* vinculados ao propósito de mobilização das consciências populares, Vianinha, com a perspectiva de explicar a teoria da mais valia de Karl Marx, lança mão de várias situações econômicas que se desenrolam na sociedade capitalista, em especial dramatiza o confronto entre as classes sociais numa concessionária de carros, numa barbearia, num congresso de economia, numa feira. Em várias situações, os operários enfrentam os capitalistas evidenciando os problemas de trabalho enfrentados no cotidiano, como o desemprego, a dificuldade da subsistência, a exploração diária, a reivindicação de aumento de salário, a hora extra, a produção desmesurada e a movimentações de greve.

A trama de *a Mais Valia...* gira em torno de dois grupos sociais absolutamente distintos na sociedade capitalista: os Desgraçados, que representam os trabalhadores em sua luta por condições mínimas de subsistência e que na peça são denominados por números (D1, D2, D3 e D4) e os Capitalistas, que personificam a classe dominante através do controle dos meios de produção, são respectivamente denominados pelos números C1, C2 e C3. Existem ainda outros grupos sociais, como o dos Economistas, subservientes à estrutura instituída e, o dos Feirantes, a dupla de barbeiros.

Para os autores que se debruçam sobre o estudo da peça de Vianinha, a construção dos personagens de *A Mais Valia...* é um bom exemplo para identificar os *personagens tipos* do teatro de revista do século XIX. Notadamente, eles carregam características, trejeitos, vocabulário e comportamento que reforçam as figurações sociais do grupo a que pertencem. Sobre essa questão, Leslie Damasceno, em sua obra *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*, avalia que as personagens

[...] são apresentados unidimensionalmente, reforçando a identificação com os tipos brasileiros, uma unidimensionalidade que provavelmente tinha muito a ver com o trabalho de caracterização feito nos Seminários de Dramaturgia do Arena, assim como a aproximação do modo de caracterização do tipo popular próprio das técnicas de *revista*.¹⁴⁵

¹⁴⁴ GARCIA, Milliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007, p. 88.

¹⁴⁵ DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994, p. 116-117.

D4 é, com efeito, um bom exemplo para pensar a *tipificação do personagem* tão presente na convenção revisteira. Indubitavelmente, ele é representante típico de sua classe – o proletariado. Diferentemente dos demais, se apresenta como um trabalhador politizado, curioso e revoltado diante do funcionamento da estrutura capitalista, sendo, sobretudo, um questionador. Ao longo da peça se sente estimulado a investigar as razões para a existência de tanta miséria na sociedade capitalista e nessa empreitada descobre a existência do lucro. Descobre, ainda, que é através do lucro que se estabelece o processo de acumulação de riquezas por parte da classe dominante que controla os meios de produção e não por parte daqueles que, como ele e os demais companheiros, se encontram no outro polo do sistema produtivo e possuem unicamente a força de trabalho para sobreviverem.

Mesmo apresentando um comportamento ideológico notavelmente arguto, a ação dramática desenvolvida por D4 e os demais Desgraçados (1, 2, 3) apresenta momentos de muita descontração e humor. No breve intervalo de descanso do almoço, por exemplo, os trabalhadores demonstram que já não se lembram como sentar, numa explícita alusão à disciplina e à exploração do trabalho. A circunstância é eminentemente crítica e engraçada. Assim, D4 reclama:

DESGRAÇADO 4: [...] E tenho dois minutos de descanso? Nunca vi o sol, não tomei leite condensado, não canto na rua, esqueci de sentar, quando chega a hora de descansar, fico pensando na hora de trabalhar! Chega!¹⁴⁶

Essa passagem torna-se elucidativa, pois abre espaço para o personagem D1 entoar a primeira das seis canções que compõem o espetáculo. A *Paga* é uma canção melodiosa cuja letra foi escrita com a parceira de Oduvaldo Vianna Filho e o cantor e compositor da Bossa Nova Carlos Lyra. A música anuncia os prêmios reservados aos bons e dedicados trabalhadores da empresa:

A PAGA

A paga vem depois que a gente morre
Você vira um anjo todo branco
Rindo sempre da brancura
Bebe leite em teta de nuvem

¹⁴⁶ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 31. Disponível em: <<<http://bdtb.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>>>. Acesso em: 19 Abr. 2008.

Não tem fome, não tem mais saudade
Pinta o céu da cor da felicidade.¹⁴⁷

Já os capitalistas de *A Mais Valia...* são dotados de uma consciência assumidamente desvirtuada da realidade, exercendo controle dos meios de produção e assegurando com determinação a manutenção de seus privilégios de forma racional e dirigida. Em uma cena explicitamente irônica e maliciosa, o Capitalista 2 declara que todos os homens nasceram iguais. O Capitalista 1 assusta com tal afirmação e adverte sobre o perigo em proferir mentiras, pois os trabalhadores podem acreditar e depois se revoltarem. O Capitalista 2 insiste na mentira e diz que elas são necessárias. Aproveita o momento para conquistar a simpatia de todos e inventa uma parábola sobre sua vida: “[...] nascido num repolho, forçado a ler aos três anos de vida, ele trabalhou a cada momento, vendendo seu próprio sangue para chegar onde está, ele aprendeu a comprar barato e vender caro”.¹⁴⁸ A mensagem do capitalista é a de que a felicidade existe para todos, mas está intimamente subjugada ao trabalho, à dedicação do homem à labuta do dia a dia. Na expectativa de levar felicidade para todos, os capitalistas encenam um concurso para ver quem é homem mais feliz do mundo, oferecendo como prêmio uma sugestiva viagem aos Estados Unidos. O concurso é semelhante àqueles promovidos pela rádio e televisão, que facilmente oferecem prêmios grandiosos sem levar em conta o esforço ou o talento dos contemplados. Os trabalhadores, por sua vez, se recusam a submeter-se a essas compensações e logo tratam de descobrir o que é o lucro.

Esse quadro se completa pelo aparecimento de mais uma música de Carlos Lyra e Vianinha em cena, *A Valsa Feliz*, que completa a ironia da ação. A música realça a prática ideológica da classe dominante (na peça os Capitalistas C1, C2, C3), que tenta camuflar ou lubrificar a situação de miséria, exploração e empobrecimento dos mais pobres, com o propósito de abrandar ou anular os eventuais descontentamentos que poderão surgir. A brincadeira eminentemente sarcástica se prende ao gênero da valsa que requer melodias líricas e amorosas. No entanto, o deboche e o escárnio da letra tornam a cena risível:

Não quer comer, não quer beber
Ri sem saber porque
A mãe morreu, o irmão sumiu
Logo, logo, vai pro beleliu

¹⁴⁷ *A Paga*, de Carlos Lyra. As canções que compõem o espetáculo *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*, encontram-se disponíveis no site oficial do cantor e compositor Carlos Lyra. Para tanto, consultar: <<<http://www.carloslyra.com/>>>.

¹⁴⁸ DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994, p. 118.

Nada tem que lhe possam roubar
De tão seco, deixou de urinar
O homem feliz é sozinho
Não ama, não chora, não pensa, não lê
É feliz, feliz.¹⁴⁹

No âmago dessas situações dramáticas, um dos quadros mais satíricos e cômicos de *A Mais Valia...* diz respeito ao “congresso dos sábios econômicos”. Ali, os intelectuais, professores e estudiosos visivelmente alienados levantam inúmeras hipóteses para explicar o valor da mercadoria. Um deles acredita que o preço dos produtos seja determinado por sua qualidade. Outro defende que tudo se explica pela etiqueta. O último congressista – um gago – dirá que o “valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho que se consome na sua fabricação”.

Diante dos fatos, o astuto personagem D4 toma consciência sobre as diferentes formas que levam à concretização da mais valia. Logo se empenha em divulgar a descoberta aos demais trabalhadores. Com efeito, a divulgação de como se dá o processo do lucro e a consequente exploração do trabalhador provoca um forte temor na classe dos capitalistas, que não hesitam em prender D4. Entretanto, a prisão terá que ser relaxada, pois os trabalhadores ameaçam fazer uma greve se o companheiro de trabalho não for solto. Temerosos das agitações e mobilizações advindas dos trabalhadores, os capitalistas voltam atrás e liberta D4, o empregado subversivo.

O confronto direto entre patrões e trabalhadores é, portanto, desfeito com a ameaça da suposta greve, para que o final da história ocorra num tom exageradamente *apoteótico* – assim como ocorria nos espetáculos de revistas musicais do século XIX, na cena final os personagens se apresentam numa situação vitoriosa, gloriosa e, por que não consagrada. As últimas palavras de *A Mais Valia* são dadas pelos Desgraçados que não mais se encontram na ignorância: “Tudo que existe, descubrem os que nada têm, ‘é nosso’. Tudo sem exceção de qualquer tipo: ‘A vida é tua!’ ‘A vida é tua!’”,¹⁵⁰ exaltam os personagens, enfim libertados da ignorância e alienação que os condenava à falta de decisão política.¹⁵¹

¹⁴⁹ *A valsa feliz*, Carlos Lyra. Letra disponível em: <<<http://www.carloslyra.com/>>>

¹⁵⁰ MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006, f. 33. Disponível em: <<<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>>>. Acesso em: 19 Abr. 2008.

¹⁵¹ As informações e discussões sobre a peça *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar...* se deu a partir das seguintes fontes: BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997; DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo:

E o espetáculo caminha para um final eminentemente feliz – os trabalhadores por fim se libertam das amarras da ignorância política e se tornam conscientes do processo de produção e acumulação de capital. Final típico das produções artísticas voltadas para a comédia, que concede amplos direitos e uma liberdade total a seus autores, inclusive de projetar a felicidade acima das condições reais que a vida cotidiana oferece: “[...] os personagens pertencem a uma humanidade menor e cujas peripécias conduzem a trama a um desfecho feliz”.¹⁵²

Mas será então o final de *A Mais Valia* uma simples ingenuidade sobre a vida concreta do trabalhador? Adiantamos que não, pois deve-se considerar que um dos princípios que regem a comicidade é ultrapassar os limites da realidade, às vezes até mesmo desprezá-la, assim como preza a *farsa*. Mas tudo isso se justifica facilmente com o interesse imediato de suscitar o público para o debate que consequentemente leve à mudança do *status quo*. No caso específico de *A Mais Valia...*, os Desgraçados – representação máxima dos trabalhadores – adquirem consciência política frente às contradições da sociedade capitalista, comportamento imprescindível para a luta política do presente.

Embora *A Mais Valia...* se apresente como a primeira peça do Centro Popular de Cultura cujo elementos artísticos foram inspirados na experiência do teatro de revista do século XIX, torna-se importante pontuar que ela não foi a única no curto período em que o CPC esteve presente no cenário teatral brasileiro. Depois da recepção positiva e da mobilização política acerca da peça de Vianinha, bem como, o acerto quanto à utilização de técnicas e convenções do teatro de revista, outra experiência positiva transitou pelo palco do CPC: *Brasil – Versão Brasileira*, um esquete satírico de longa duração, usando da mesma forma que a *Mais Valia*, as técnicas de revista.

Depois de tanta inventividade artística e efervescentes debates acerca do cenário social e político do País no palco do Centro Popular da UNE, o Golpe Civil Militar de 1964 interrompeu bruscamente suas atividades, colocando sua arte e consequentemente seus integrantes no campo da subversão política e da desobediência à ordem estabelecida. Contudo, isso não foi o suficiente para calar estudantes, artistas e intelectuais frente às

Editora Unicamp, 1994; MARQUES, Fernando. “Com os séculos nos olhos” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>>>. Acesso em: 19 Abr. 2008.

¹⁵² BRANDÃO, Tania. Comédia. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo, 2006, p. 85-86.

arbitrariedades impostas pelo Golpe. Ao contrário do silêncio e da subserviência aos mandos dos militares, a produção artística voltada para a valorização da *cultura popular revolucionária* ganhou eco por toda a década de 1960 e inspirou dramaturgos, cineastas, músicos, artistas plásticos e poetas na construção de uma arte engajada e de resistência aos acontecimentos políticos de 1964. Em especial, os trabalhos do CPC continuaram no restaurante Zicartola...

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E POLÍTICA NO PALCO DO ZICARTOLA (1963-1965): ORIGENS DO SHOW OPINIÃO

Eu estou na cidade
Eu estou na favela
Eu estou por aí
Sempre pensando nela

KÉTI, Zé em *Diz que eu fui por aí*

Meu canto
É a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo

VALE, João do em *A Voz do povo*

DEPOIS DO CENTRO Popular de Cultura da UNE, outra referência importante que pode ser entendida como matriz do *Show Opinião* é o restaurante Zicartola, fundado em 1963 pelo sambista e compositor carioca Angenor de Oliveira, o respeitado Cartola, e sua esposa Eusébia Silva do Nascimento, Dona Zica. Embora o Zicartola tenha assumido uma grande importância no cenário artístico e cultural da década de 1960 – especialmente na produção e divulgação da música popular brasileira –, poucas obras se debruçaram sobre a sua rica e diversificada produção artística.

O *Zicartola* é citado sempre que algum autor, pesquisador, intelectual ou artista propõe resgatar a vida cultural e a arte de esquerda ao longo dos anos 1960. Acontece, porém, que a sua memória, a sua história é resgatada a partir de pequenos fragmentos, dispersa em citações aleatórias em livros, artigos, depoimentos e entrevistas.¹⁵³ No âmbito da produção

¹⁵³ Cf. BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

acadêmica, somente a obra *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica* do jornalista Maurício Barros de Castro conseguiu resgatar de forma sistematizada as contribuições de artistas e intelectuais que, mesmo diante de uma série de obstáculos políticos, conseguiram dar vida a um dos restaurantes mais badalados da década de 1960. Assim, é essa obra que nos fornecerá as maiores informações sobre o Zicartola.¹⁵⁴

O restaurante político e artístico de Cartola e Dona Zica teve vida curta, de apenas dois anos (1963-1965), mas foi o suficiente para mobilizar a população carioca para um acontecimento inusitado: o encontro entre os sambistas tradicionais do morro – considerados os autênticos representantes da cultura popular – e os artistas da classe média do Rio de Janeiro – representados pelos jovens universitários que se dedicavam à produção de uma arte nacional no teatro, no cinema e na música popular brasileira.

Diferentemente do que comumente sugerem algumas fontes, as origens do Zicartola não estão fincadas somente nos impasses sofridos pelo CPC da UNE com a instauração do Golpe Civil Militar de 1964. Mais que isso, ele está intimamente ligado à vida e a trajetória musical de seu proprietário, o conhecido Cartola. O sambista mangueirense nasceu no bairro do Catete no Rio de Janeiro. Aos oito anos mudou-se para Laranjeiras e aos onze anos, depois da morte do avô e diante de uma grave crise financeira, para o morro da Mangueira. Foi no morro que Cartola teve contato com a matéria prima que lapidou suas composições poéticas: a cultura popular, especificamente o candomblé, a malandragem, os batuques e o cavaquinho. Logo o jovem músico caiu na roda de samba e começou a escrever músicas.¹⁵⁵

A década de 1940 foi um dos momentos mais difíceis para o compositor, que, além de contrair uma grave meningite, se deparou com a dor do falecimento de sua primeira esposa, Deolinda. Ademais, viu a Mangueira perder para a Portela os títulos do carnaval carioca entre os anos de 1941 a 1947. Dois anos mais tarde brigou com a diretoria da escola,

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. **O Pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

¹⁵⁴ CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004.

¹⁵⁵ A vida e a trajetória artística de Cartola podem ser revisitadas nas seguintes obras:

FILHO, Arthur L. de Oliveira; SILVA, Marília Trindade Barbosa da. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

MOURA, Roberto M. **O Melhor de Cartola: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

PEREIRA, Arley. **Cartola: semente de amor sei que sou, desde nascença**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2008.

abandonou o samba e afastou-se do morro. Começava aí um período de ostracismo do sambista, que não era encontrado por ninguém. Durante sete anos Cartola permaneceu no anonimato, desapareceu dos amigos e dos familiares e se entregou à bebida.

Seu retorno ao morro da Mangueira ocorreu pelas mãos de D. Zica, que, ao iniciar um romance com ele, o motivou a retomar suas raízes. Como meio de sobrevivência Cartola conseguiu um trabalho na Zona Sul do Rio, o de vigia e lavador de carros num edifício em Ipanema. E foi num encontro inusitado em uma pequena lanchonete no intervalo do serviço que Cartola reencontrou o jornalista Sérgio Porto, conhecido como Stanislaw Ponte Preta. O antigo amigo se sentiu desconfortável ao ver o músico sujo, pobre, sem dinheiro e, o mais grave, distante da vida artística. A partir daí, Sérgio Porto intensificou as aparições de Cartola no meio público com o intuito de “enquadrá-lo” novamente ao meio musical e Zica conseguiu uma modesta casa no centro do Rio para morar. A casa estava reservada pela Prefeitura para ser a sede das escolas de samba cariocas e os novos moradores se tornaram os zeladores da futura instituição carnavalesca.

Está aí o marco fundador do Zicartola, o casarão da Rua Andradas nº 81, no centro do Rio de Janeiro. Esse espaço, além de ser a sede das Associações das Escolas de Samba cariocas, acabou por se transformar em um lugar de encontro para sambistas, ou melhor, um lugar de encontro para o lendário Cartola e seus velhos amigos do morro (Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Jota Efegê, Lamartine Babo, Zé Kéti, Elton Medeiros). O casarão ganhou fama devido à notoriedade de suas festas, rodas de samba, gente importante da música brasileira, muita cerveja e uma farta e saborosa comida caseira produzida por Dona Zica, exímia cozinheira, afamada no morro da Mangueira e agora no meio musical. O único problema do Casarão é que, quando acabava a cerveja, as festividades também findavam, pois era impossível encontrar um bar aberto nas redondezas. Além disso, o espaço físico era pequeno para o movimento constante de músicos e amigos de Cartola:

Na Rua dos Andradas, depois de oito horas da noite era impossível comprar bebida, e quando acabava a bebida na casa do Cartola a reunião tinha que terminar também. Tendo isso em vista é que os empresários desse grupo sugeriram fazer uma casa, uma pensão. A idéia inicial era uma pensão onde Zica fizesse a comida dela e onde a gente fosse para lá e tivesse cerveja sempre, tivesse uma geladeira bem abastecida e a gente pudesse ficar lá ouvindo samba, conversando, comendo a comida da Zica sem problemas de acabar com a cerveja. Essa pensão acabou se transformando no Zicartola.¹⁵⁶

¹⁵⁶ DEPOIMENTO de Sérgio Cabral a Mauricio Barros de Castro. (CASTRO, Mauricio Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 56.)

Assim, as festividades da Rua Andradas acabaram por render bons frutos a Cartola. Ali seria selado o encontro entre o sambista mangueirense e os jovens empresários cariocas, em especial Eugênio Agostini e seu primo Fábio Agostini Xavier. Na obra *Zicartola*, Dona Zica explica como ocorreu de fato a proposta de financiar um lugar de comida caseira onde pudesse ser criado e tocado samba:

Uma vez o Eugênio perguntou pra mim: ‘Zica, o que você queria ter na sua vida?’ Eu falei assim: ‘Sabe o que eu queria ter? Eu queria ter um lugarzinho para fazer uma pensãozinha, pra fazer uma comida. Por que eu quero ganhar um dinheirinho para ajudar o Cartola, que ganha pouco, e também porque eu gosto de lidar com a massa. Por mim eu lidava com vocês’. Ele disse: ‘Está bem, nós vamos te ajudar, procure uma salinha para fazer uma pensãozinha pra você’. E eu fui procurar.¹⁵⁷

Foi assim, que nasceu o Zicartola, um restaurante que pode ser compreendido, num primeiro momento, como extensão das festividades que ocorriam no Casarão da Rua Andradas. Em seus primeiros meses, serviu como refúgio para os sambistas tradicionais que viviam o “esquecimento”, ou melhor, o “desprezo” das rádios, gravadoras e das escolas de samba, que estavam em plena ascensão no mercado cultural do País. Além da política comercial das gravadoras, que desagradava por completo os cantores do morro, eles ainda tinham outro problema: a música da moda no início da década de 1960 era bossa nova traduzida pela voz suave de Nara Leão e João Gilberto, pelas letras românticas de Vinícius de Moraes e pelas melodias modernas de Tom Jobim e Carlos Lyra. Assim, os velhos sambistas conviviam com o desprestígio e caminhavam gradativamente num movimento subterrâneo que enterrava o samba.¹⁵⁸

¹⁵⁷ DEPOIMENTO de D. Zica a Mauricio Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 56-57.)

¹⁵⁸ Segundo o estudioso da música popular brasileira José Ramos Tinhorão, o desprezo pelo samba não é uma prática exclusiva do mercado cultural dos anos 1960. Nas décadas de 1920/1930 o samba brasileiro viveu seus momentos áureos, sendo amplamente apreciado e divulgado em vários setores da sociedade. Em especial nos anos 1930, o samba foi uma das manifestações culturais que mais se alinhou às intenções nacionalistas do Governo de Getúlio Vargas. Tanto é assim que o estadista incentivava e divulgava as canções de batuques produzidas nos morros como sendo referência de “música nacional”. A implantação das estruturas de rádios comerciais e a política nacionalista do governo contribuíram para o acesso do samba ao grande público, à massa brasileira. Diferentemente, a década de 1940 assiste a um forte processo de degradação do samba, que aos poucos foi sendo suplantado pelos novos padrões de comportamento e músicas estrangeiras que entravam maciçamente no Brasil. Pela análise de Tinhorão, o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) acelerou drasticamente a entrada de músicas estrangeiras em nosso País, pois sua política econômica, em sintonia com os interesses dos países capitalistas da Guerra Fria, incentivou a importação e o consumo de produtos estrangeiros. Nesse cenário, “[...] a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos Ray-Ban, de calças blue jeans, pelo consumo de whisky, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados [...] e, naturalmente, pela adesão à música

Em oposição a esse cenário, a casa de samba de Cartola e Dona Zica nascia com o propósito de criar e escutar música brasileira, especialmente o samba terreiro, que estava sendo suplantado pelos sambas comerciais das escolas carnavalescas. O samba terreiro é uma composição musical espontânea que valoriza as vivências dos seus compositores, que em sua maioria insistiam na permanência da tradição musical, criticando o caráter de competição que ganhava espaço nas escolas de samba do Rio. Assim, o Zicartola trouxe de volta não só Cartola, como também outros sambistas que estavam esquecidos: Zé Kéti, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Carlos Cachça e outros músicos que naquela época iniciavam suas carreiras no samba, Paulinho da Viola e Nelson Sargento.¹⁵⁹

Sem sombra de dúvida, o Zicartola chama atenção primeiramente pelo seu mais importante proprietário – Cartola, o poeta do samba que serviu de inspiração para o escritor Carlos Drummond de Andrade, o músico cujas melodias foram elogiadas pelo maestro Heitor Villa Lobos, enfim, o maior sambista nas palavras dos respeitados Paulinho da Viola e Nelson Cavaquinho. Mas o sucesso da casa contou ainda com um fator de ordem eminentemente política, o inesperado Golpe de 1964, que colocou na ilegalidade o Centro Popular de Cultura, interrompendo o trabalho de pesquisa estética e intervenção política realizado por jovens universitários em diferentes cidades brasileiras. Para o olhar vigilante da política militarizada implantada na noite de 31 de março de 1964, as atividades artísticas realizadas numa perspectiva essencialmente popular, nacional e revolucionária por cineastas, dramaturgos,

das orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o fox-blue, o bolero, o be-pop, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda movimentado rock'n roll". (TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 307.) Nesse contexto, o mercado da musical nacional se transformou aceleradamente, o samba canção florescente das décadas de 1930 e 1940 aboliu-se, a produção musical das camadas sociais baixas – a “música de morro” – não conseguia acesso às gravadoras de discos, exceção, é claro, para os sambas de enredo das escolas de samba, que eram beneficiados pelos grandes desfiles carnavalescos, os baiões entendidos como manifestações autenticamente rurais sofreram arranjos orquestrados. Segundo o autor, as transformações na música popular brasileira procuravam aproximá-la, sobretudo, dos hábitos culturais, do gosto da classe média em forte ascensão no Brasil.

¹⁵⁹ Cabe destacar que os primeiros dias de vida do restaurante não anunciavam a agitação que estava por vir. Para muitos dos seus frequentadores o Zicartola nasceu sem grandes expectativas, não passava de uma atitude despretenhosa de um grupo de artistas que necessitavam de um espaço qualquer para cantar. Contudo, o lugar passou a ser cada vez mais frequentado, tomando proporções inesperadas. Em pouco tempo a “casa de samba de Cartola” virou sucesso, a entrada gerava filas, disputas e até engarrafamento no trânsito. Diante dessa efervescência, foi o Zicartola o responsável pela revitalização da gafieira *Estudantina*, que estava prestes a fechar as portas, mas que, de um dia para outro, se transformou em refúgio para os estudantes, artistas e intelectuais que não conseguiam entrar no sobrado de Cartola. Segundo Hermínio Bello de Carvalho, o público do Zicartola que frequentava a Estudantina evidenciou o desencontro de posturas e propósitos da década de 1960: “[...] a gafieira era chique, as pessoas vestiam terno e gravata, então a estudantada começou a ir lá e frequentar, a ir de jeans, sem entender direito como é que era o funcionamento daquilo, a nobreza daquilo”. DEPOIMENTO de Hermínio Bello a Mauricio de Barros Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 79.)

atores, músicos e artistas plásticos do CPC eram excessivamente esquerdizantes, subversivas, prejudiciais à ordem e à segurança do País.

Diante do quadro político que se instaurou, o Zicartola apareceu como acalanto aos jovens artistas engajados que foram arrancados do seu frutífero espaço de produção cultural e discussão política: “[...] veio o golpe, o CPC foi fechado, a Une foi fechada e sobrou o Zicartola, fomos todos para o Zicartola, lá era o nosso reduto”,¹⁶⁰ explica Sérgio Cabral. Assim, a partir de 1964 o bar-restaurant de Cartola passou a ser frequentado pelos ex-membros do CPC da UNE, pela juventude universitária, pela classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro. Além dos sambistas tradicionais do morro, a casa agora recebia, entre outros, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lyra, Nara Leão, Tereza Aragão e João das Neves.

Contudo, o encontro entre os membros do CPC e os sambistas tradicionais do morro não fez do Zicartola uma casa inovadora em termos políticos e artísticos. Ao contrário disso, as atividades artísticas que valorizavam a cultura popular, que enalteciam o samba raiz, que falavam dos problemas do subúrbio e do campo já compunham o repertório artístico e político do Centro Popular de Cultura antes mesmo de sua inauguração. Para o poeta Ferreira Gullar, o encontro da juventude universitária com os antigos sambistas foi um desdobramento das atividades que já eram realizadas no CPC, especialmente aquelas comandadas por Tereza Aragão, as quais passaram a atrair os jovens cepecistas para o ambiente das escolas de samba:

A Tereza já tinha feito na UNE, espetáculos de samba de modo que nosso contato com as escolas de samba é anterior ao próprio Zicartola. Foi havendo essa aproximação maior através das escolas de samba também. Remete ao próprio desfile das escolas. As pessoas começaram a ir pros ensaios e começaram a querer participar, desfilar nas escolas. Começou a haver essa aproximação.¹⁶¹

Mesmo assim, o Zicartola abriu diferentes possibilidades para criação artística, o encontro entre os sambistas do morro e os jovens da classe média da zona sul surtiu efeitos positivos tanto na criação artística quanto na diversidade de produção de eventos culturais. O sobrado de Cartola foi palco da organização do primeiro grupo de compositores revelados nos terreiros das escolas de samba, *A Voz do Morro*, composto por Zé Kéti, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho, Elton Medeiros, Nelson Sargento e Paulinho da Viola. Em 1964, o grupo

¹⁶⁰ CABRAL, Sérgio apud CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumarã / Prefeitura do RJ, 2004, p. 87.

¹⁶¹ DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Maurício Barros de Castro. (Ibid., p. 76.)

gravou seu primeiro disco, *Roda de Samba*, que teve um segundo volume editado no ano seguinte.

O sucesso de *A Voz do Morro* fez com que o produtor e diretor musical Hermínio Bello utilizasse os sambistas e suas composições para outro evento que circulou livremente pelo Zicartola e que mais tarde foi realizado fora dele – *Rosa de Ouro* –, um espetáculo que celebrou as tradições populares e revelou o talento peculiar da cantora Clementina de Jesus. Clementina era dona de uma voz firme, embalava versos de partido nos terreiros da Mangueira, além de cantar ladainhas nas festas religiosas. *Rosa de Ouro* estreou em 1965 e foi um grande sucesso. Nas palavras do pesquisador Maurício Barros de Castro, a importância desse musical consiste em ter:

[...] promovido a revitalização de situações distintas. No palco se apresentava a reação ao esquecimento de uma grande cantora, a inversão da existência subterrânea de uma voz artística ancestral para o círculo do público maior, e a renovação de uma musicalidade tradicional, garantindo-lhe sua continuidade contemporânea.¹⁶²

Outro evento que teve incondicional apoio dos frequentadores do Zicartola foi *A Ordem do Cartola Dourada*, também criada por Hermínio Bello. *A Cartola Dourada* ocorria sempre em noites de apresentações especiais e consistia na entrega de um diploma às grandes personalidades do samba, da cultura brasileira. O homenageado não só cantava como também recebia um retrato que era colocado na parede, significando o registro, a memória de uma noite intensa de cultura brasileira. A fileira de fotos agregava nomes importantes da música, como o baiano Dorival Caymmi, Antônio Carlos Jobim, Elizeth Cardoso, Lindaura Rosa (viúva de Noel rosa), Ciro Monteiro e outros mais.

Mas o sobrado de Cartola não foi apenas um ambiente festivo voltado exclusivamente para a valorização da música brasileira e dos sambistas tradicionais dos terreiros das escolas de samba. O Zicartola deve ser também entendido como uma casa aglutinadora de pessoas comprometidas com o engajamento e com a organização da resistência política aos problemas colocados pelo golpe. Um lugar onde se discutiam as inquietações, pensavam-se alternativas, criava-se uma arte política capaz de dialogar com problemas da sociedade. As marcas dessa politização se encontram nas ações espontâneas protagonizadas pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, que constantemente subia no palco

¹⁶² CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 89.

livre da casa para bradar euforicamente contra o governo dos militares. E também nos eventos culturais que se tornaram históricos pela capacidade de discutir não só a cultura brasileira, mas, sobretudo, os desdobramentos políticos posteriores à noite de 31 de março de 1964.

Mas certamente a materialização do engajamento político do Zicartola está na produção de uma das mais ricas formas de resistência ao Golpe, o *Show Opinião*. Para Ferreira Gullar, “[...] a ideia de fazer o Show Opinião evidentemente nasceu de ir para o Zicartola, de ouvir Zé Kéti, o João do Vale e a Nara cantarem”.¹⁶³ A hipótese de que o Zicartola foi palco da produção e criação do *Show Opinião* também é compartilhada pelo produtor cultural mais expressivo da casa, Hermínio Bello de Carvalho, que vê o sobrado de Cartola como uma casa aglutinadora de um movimento estético-cultural que traduzia as inquietações de jovens artistas comprometidos com a arte e a política brasileira:

Ali, por aquela concentração no Zicartola, aquela coisa diária de estar lá, ali se esboçou, sem duvida alguma, ali foi a razão da existência, tanto do musical *Opinião* que estreou em dezembro de 1964, quanto da própria Clementina, que no mesmo dezembro de 1964 estreou no Teatro Jovem, e depois resultaria no *Rosa* de 1965, viria para o Teatro Jovem. Ou seja, fez eclodir, fez com que essas idéias, esse pensamento, essa coisa em torno da cultura carioca, se formalizasse em pelo menos dois espetáculos muito importantes, que foi o *Opinião*, que era o Zé Kéti, a Nara e o João do Vale, com o nosso *Rosa de Ouro*, que era exatamente a Clementina, a Aracy Cortes, que eu vim conhecer no Zicartola, através do Jota Efegê. [...] Então eu diria sempre que mais do que um restaurante, que o Zicartola foi aglutinador de um movimento estético-cultural pro Rio de Janeiro. Por isso, eu credito ao Zicartola a existência tanto do *Show Opinião* quanto do *Rosa de Ouro*, porque ali se trazia, se discutia nossas inquietações, botava pra fora tudo que estava acontecendo e era aquela expectativa sempre do que ia acontecer, aquela coisa que estava no ar, uma efervescência política muito grande, uma inquietação. Então eu acho que o Zicartola tem essa importância como aglutinador de idéias e como concentrador.¹⁶⁴

Sem dúvida o *Show Opinião* – realizado pelos antigos líderes do Centro Popular de Cultura da UNE – colocou em cena várias referências que marcaram o Zicartola, já que os protagonistas do musical eram frequentadores assíduos nos palcos e na platéia do sobrado. O cantor e compositor Zé Kéti é o exemplo maior disso, o artista que soube, mais do que qualquer outro, aproximar o palco do espetáculo do da casa de samba. Zé Kéti foi um dos mais importantes articuladores culturais do *Zicartola*, trabalhou com afinco na maioria dos

¹⁶³ DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Maurício Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 85.)

¹⁶⁴ DEPOIMENTO de Hermínio Bello de Carvalho a Maurício Barros de Castro. (Ibid., p. 79-80.)

eventos que ali aconteceram. É dele também uma das canções de maior sucesso do espetáculo, o samba que batizou o musical, *Opinião*: “[...] podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião, daqui do morro eu não saio não”.¹⁶⁵ Disseminado nos momentos quentes da chegada do Golpe, o samba do suburbano carioca ecoou como uma voz de resistência, uma manifestação de luta contra o processo de autoritarismo que se iniciou em 1964.

Embora Sérgio Cabral mencione em uma entrevista ao pesquisador e jornalista Maurício de Barros Castro que no Zicartola houve indícios de patrulhamento da censura do regime militar, não foi esse o motivo maior que provocou sua crise e consequente fechamento. Na verdade, os proprietários da casa – Cartola e sua esposa Zica – não possuíam o espírito empreendedor para os negócios, as dívidas começaram e as despesas altas não combinavam com os clientes que desfrutavam do bar somente como amigos dos proprietários. A amizade, é claro, não saldava os compromissos e logo vieram os desacertos entre os sócios do restaurante.

As dificuldades administrativas e financeiras foram ressaltadas por seus frequentadores mais assíduos. Nuno Velloso, amigo do casal, declarou: “[...] como os sócios deles saíram, Zica ficou como única dona, já não dava certo no tempo da antiga administração, com ela sozinha é que não deu”.¹⁶⁶ Elton Medeiros, que iniciou sua trajetória musical no restaurante de Cartola, pondera que a preocupação naquele estabelecimento era somente com a música e, realmente, o lado comercial ocupou um segundo plano, “[...] nós não estávamos preocupados com dinheiro, nos estávamos preocupados com idéias. Não adianta a gente ter idéias e não ter uma prática competente dentro de um campo capitalista”.¹⁶⁷ Já Eugênio Agostini, um dos sócios do casal mangueirense, desabafa: “[...] o Zicartola só me deu problemas, [...] o delegado me espinafrou por que havia muitas reclamações dos vizinhos. Os marginais de rua aproveitavam o barulho e arrombavam os

¹⁶⁵ COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 62. (Acervo Funarte)

¹⁶⁶ DEPOIMENTO de Nuno Velloso a Maurício Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 98.)

¹⁶⁷ DEPOIMENTO de Elton Medeiros a Maurício Barros de Castro. (Ibid.)

escritórios próximos. Alguns traficantes de tóxico tentavam passar o produto aos freqüentadores. Realmente, eu não tive sossego”.¹⁶⁸

Além destes problemas, o *Show Opinião* – fruto das experiências artísticas do Zicartola – foi, ironicamente, o responsável pelo deslocamento de sua clientela. Os jovens estudantes trocaram a casa de samba pelo conjunto das diversificadas canções (samba, música popular brasileira, baião, rock) que compunham o *Opinião*, os idealizadores do espetáculo também já não apareciam com a costumeira frequência no sobrado de Cartola. E foi assim que gradativamente o Zicartola começou esvaziar-se:

O “Show Opinião”, que está fazendo sucesso no Teatro do Shopping Center da Rua Siqueira Campos e fez nascer uma nova concepção em torno do espetáculo e da música popular brasileira, está matando uma grande atração do Rio – o Zicartola, a porta aberta para a divulgação do samba autêntico. Perdendo Zé Kéti e João do Vale na sua reabertura – após a propriedade da casa ter passado exclusivamente para as mãos do compositor Cartola – o “Zica” não consegue repetir o sucesso e casa cheia dos primeiros tempos, enquanto o mesmo público que o freqüentava correu quase todo para o *Opinião*, cujos expectadores passaram à qualidade de freqüentadores. Cada um deles assistiu, no mínimo quatro vezes o espetáculo. [...] Os próprios dirigentes do Teatro de Arena de São Paulo, que freqüentavam o Zica, não mais puderam aparecer, pelas suas obrigações com o “show”.¹⁶⁹

Contudo, o fim das atividades culturais e artísticas realizadas no Zicartola, não significou o encerramento do espaço para o diálogo político e para a valorização do samba ou da cultura popular. Sem dúvida alguma, as referências culturais e artísticas do afamado restaurante de Cartola transitaram pelas décadas seguintes inspirando inúmeros espetáculos musicais, muitos dos seus artistas ganharam notoriedade e uma vida artística própria, destacando-se no mercado cultural do País. E, mais, os prenúncios das instigantes discussões políticas realizadas nos bastidores do bar de Cartola ganharam fôlego nos anos seguintes e foram canalizadas para outras obras de arte que defendiam a possibilidade e a viabilidade de uma *resistência organizada e democrática* à Ditadura Militar.

Assim, a cena teatral brasileira viu florescer ao longo da década de 1960 uma série de espetáculos musicados produzidos e encenados numa perspectiva essencialmente brasileira. O Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Opinião, o Teatro Oficina foram entre outras companhias às responsáveis por resgatar a tradição dos musicais no Brasil, uma

¹⁶⁸ DEPOIMENTO de Eugênio Agostini a Maurício Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 98.)

¹⁶⁹ JORNAL DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, p. [s/p], 20 Dez. 1964. Acervo Funarte.

concepção teatral esquecida dos palcos e pouco estudada pelos especialistas da História do Teatro Brasileiro.

Nesse cenário, a primeira experiência do teatro musicado depois da implantação do Golpe de 1964 foi à realização do *Show Opinião*. A propósito, *Opinião* foi à primeira resposta artística e política dada aos governantes militares, que em 11 de dezembro de 1964 – data de estréia do espetáculo –, já haviam manifestado sinais do cerceamento as liberdades individuais e coletivas, da força militar e repressora, dos valores cívicos e moralizantes que povoariam o cenário político do Brasil nas décadas posteriores. Um espetáculo recheado de músicas nordestinas, sambas cariocas e canções explicitamente engajadas, assim foi *Opinião* cantado, exaltado e aplaudido pela voz de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale.

Os relatos acerca do espetáculo apontam que o *Show Opinião* foi um sucesso de bilheteria. Em todas as apresentações ele foi bravamente aplaudido e ovacionado pelo público. As músicas que compunham o espetáculo caíram no gosto popular, algumas se transformaram em símbolos de luta contra a Ditadura, sendo amplamente cooptadas pelo mercado cultural fonográfico e radiofônico do País. Os protagonistas do espetáculo, em especial o carioca Zé Kéti e o nordestino João do Vale, foram exaustivamente elogiados pela espontaneidade em conduzir as situações cômicas do espetáculo.

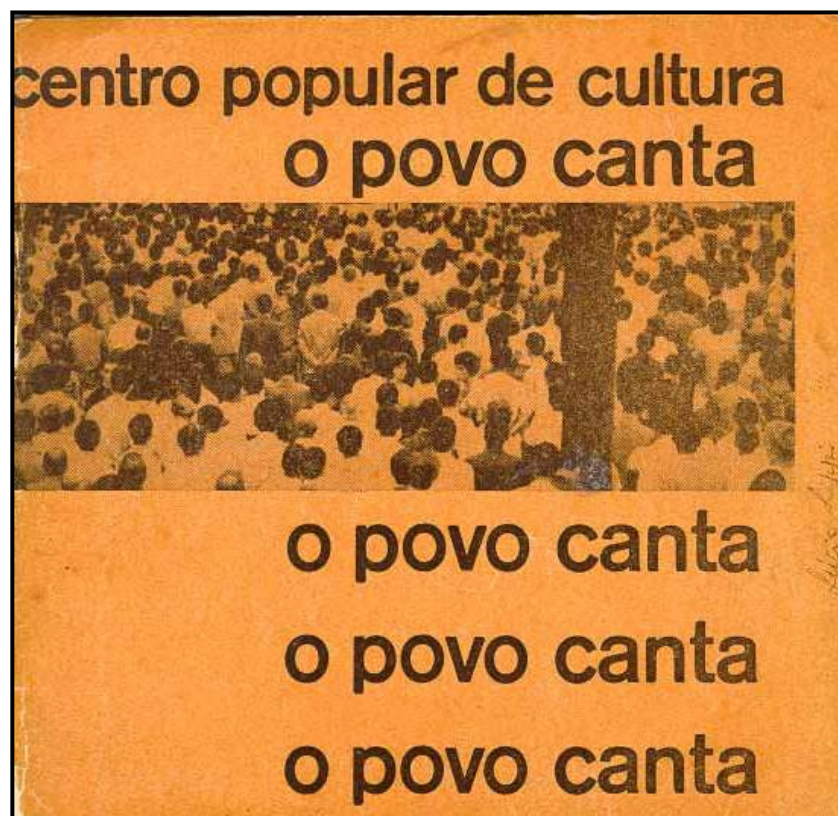
Contudo, interpretar o *Show Opinião* no campo da História é reconhecê-lo como uma produção teatral notavelmente complexa. Mais do que qualquer outro espetáculo, ele soube aliar a tradição revisteira do século XIX, não só à modernidade política e estética do Teatro Épico de Brecht e Piscator, como também à concepção engajada de cultura popular do Centro Popular de Cultura da UNE e do Zicartola.

Assim, levando em consideração que o trabalho do historiador é eminentemente conceitual e que o conceito deve ser redimensionado conforme as especificidades de um *tempo* e de um *lugar*, o reconhecimento das particularidades *revista*, *teatro épico* e *cultura popular engajada* no contexto da década de 1960 torna-se imprescindível para a compreensão do *Show Opinião*. Por esse caminho é possível recuperar de forma significativa os diferentes elementos artísticos e políticos que compõem a historicidade do espetáculo. E essa análise torna-se impreterivelmente necessária, por também permitir interpretar o musical *Opinião* como uma manifestação de resistência no contexto político de 1964.

Nesse sentido, levando em conta a euforia do público frente à apresentação do *Show Opinião* e considerando as especificidades teóricas e metodológicas de interpretá-lo no campo

da História, as questões que se colocam nesse momento são as seguintes: como terá sido a recepção do *Show Opinião* pela “crítica especializada”? No âmbito da produção dos trabalhos acadêmicos, como foi a recepção do *Show Opinião*? De que forma as fontes jornalísticas – veículo significativo para o debate artístico e político da década de 1960 – interpretaram o *Show Opinião*? A recepção crítica do espetáculo levou em conta o diálogo do *Show Opinião* com a tradição do teatro de revista do século XIX, bem como, com a modernidade do teatro épico de Brecht e Piscator e a perspectiva de cultura popular engajada do CPC e Zicartola?

Depois de apresentadas as fontes consideradas matrizes do *Opinião* e levando em conta os questionamentos pontuados até o momento, o próximo capítulo desta tese tem como proposta apresentar a *recepção crítica* do musical *Show Opinião*. Procurar-se-à avaliar, sobretudo, se as interpretações sobre o espetáculo levaram em conta os elementos artísticos e políticos que compõem a sua historicidade no contexto dos acontecimentos políticos de 1964.



Capa do disco *O povo canta* (1965). Participaram desse disco como intérpretes: Mora Ney, Carlos Lyra, Rafael de Carvalho, Nara Leão, Vera Gertel e o conjunto CPC.

Entre as canções que compõe o repertório do disco está “Subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Chico de Assis. Disponível: <<<http://toquemusical.wordpress.com/2007/08/04/>>>



Reunião do CPC da UNE em 1962

Disponível: << <http://mingaudeaco.blogspot.com/2011/01/brega-popularesco-ja-nasce-idealizado.html>>>

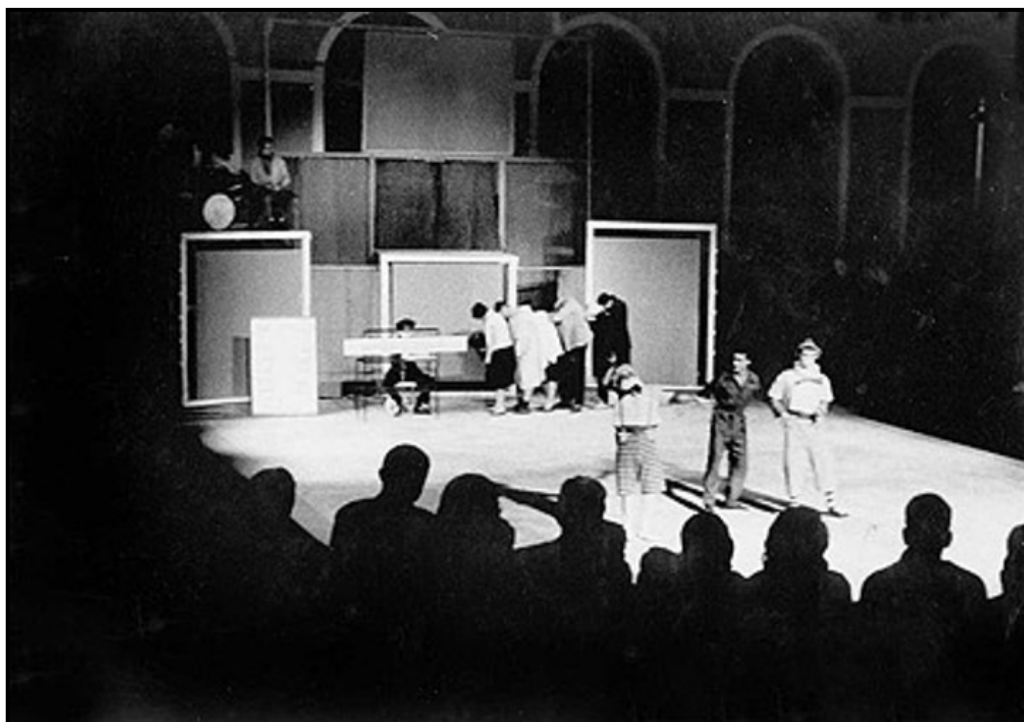


Cena da peça “Auto dos 99%”

Fonte: BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 116.



“Auto dos 99%” – Programa de apresentação da peça, Rio de Janeiro, 1962
Fonte: BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 110.



Cena do espetáculo “A mais valia vai acabar seu Edgar”, 1962

Disponível em:

<<http://3.bp.blogspot.com/_xouULh7tF44/SxKjT5fvPtI/AAAAAAAAACiM/3WAXy7qvZ0M/s1600/a-mais-valia-vai-acabar-seu-edgar-1960.jpg>>



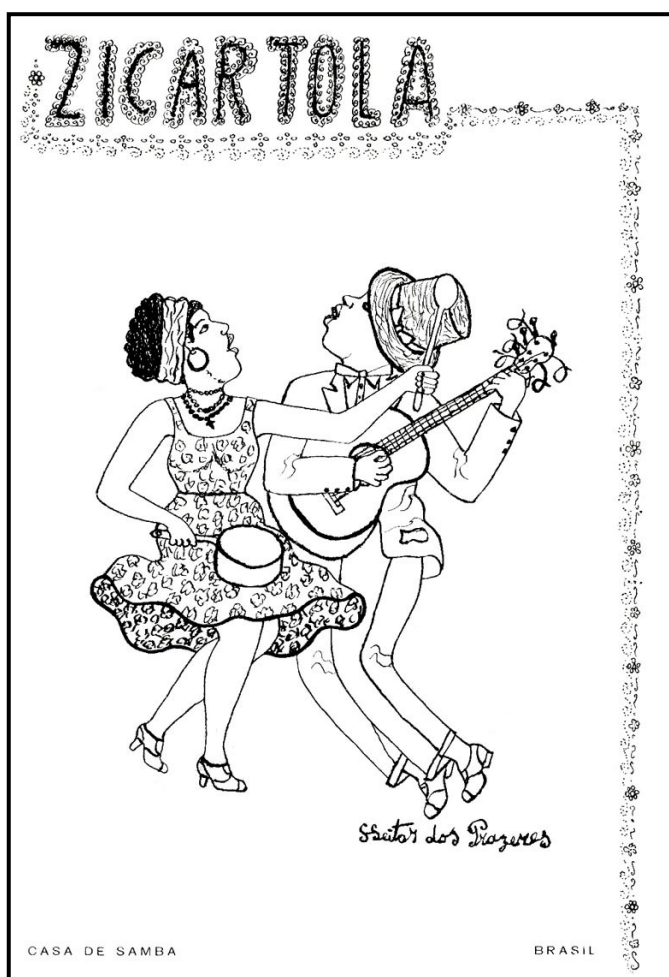
Cena do Filme “Cinco vezes favela” – Produção CPC da UNE

Fonte: BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 126.



Cartola e Dona Zica (proprietários do Zicartola)

Disponível em: << <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/?page=5>>>



Panfleto de divulgação do restaurante Zicartola

Disponível em: << <http://alicegranato.com/o-boteco-do-cartola/>>>

ZICARTOLA	
REFEIÇÕES CASEIRAS LTDA	
Rua da Carioca, 53 - sob.	
CARDÁPIO	
O QUE SE COME	
Carne-seca frita, c/ abóbora ou jiló	1.200,00
Linguiça frita com farofinha	1.200,00
Filé com fritas	1.500,00
Filé com petit-pois	1.500,00
Filé com palmitos	1.500,00
Filé nú	1.200,00
Ovos, dois	300,00
Porção de fritas	400,00
Porção de arroz	250,00
Porção de feijão	250,00
Beirão de carne	120,00
<i>Peixe frito com molho de leite e maionese</i>	1.600
<i>As sobremesas</i>	400,00
<i>Camarão à Bolognese</i>	500,00
Figos em calda	200,00
Figos com calda de noiva (ou seja, ao crême)	
Queijo de Minas	
O QUE SE BEBE (BEBIDAS & GELADOS)	
Cervejas	400,00
Brahma Extra	420,00
Pilsen Chopp	250,00
Ron, Gin e Vodka	600,00
Uisque nacionalista	700,00
Uisque metido-à-bêta	1.500,00
Conhaque	500,00
Martini e Cinzano	400,00
Begonia	300,00
Jurubeba	250,00
Quentes (batidas)	160,00
Idem, doce para gente impetida	120,00
"Carn" (de quem matou o guerreiro)	120,00
Vinho Isidro "M"	1.000,00
Castelo rascante	900,00
Castelo clarete suave	900,00
Borbonha, 1/2	700,00
Liebfraumlisch, 1/2	700,00
Champanha nacional	3.000,00
Aperitivo especial : "Derruba Velha"	200,00
SAMBA MESMO É NO ZICARTOLA!	

Cardápio do restaurante Zicartola

Disponível em: <<<http://alicegranato.com/o-boteco-do-cartola/>>>



Na foto – Cartola (proprietário do Zicartola), Nara Leão, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho (Frequentadores assíduos do restaurante)

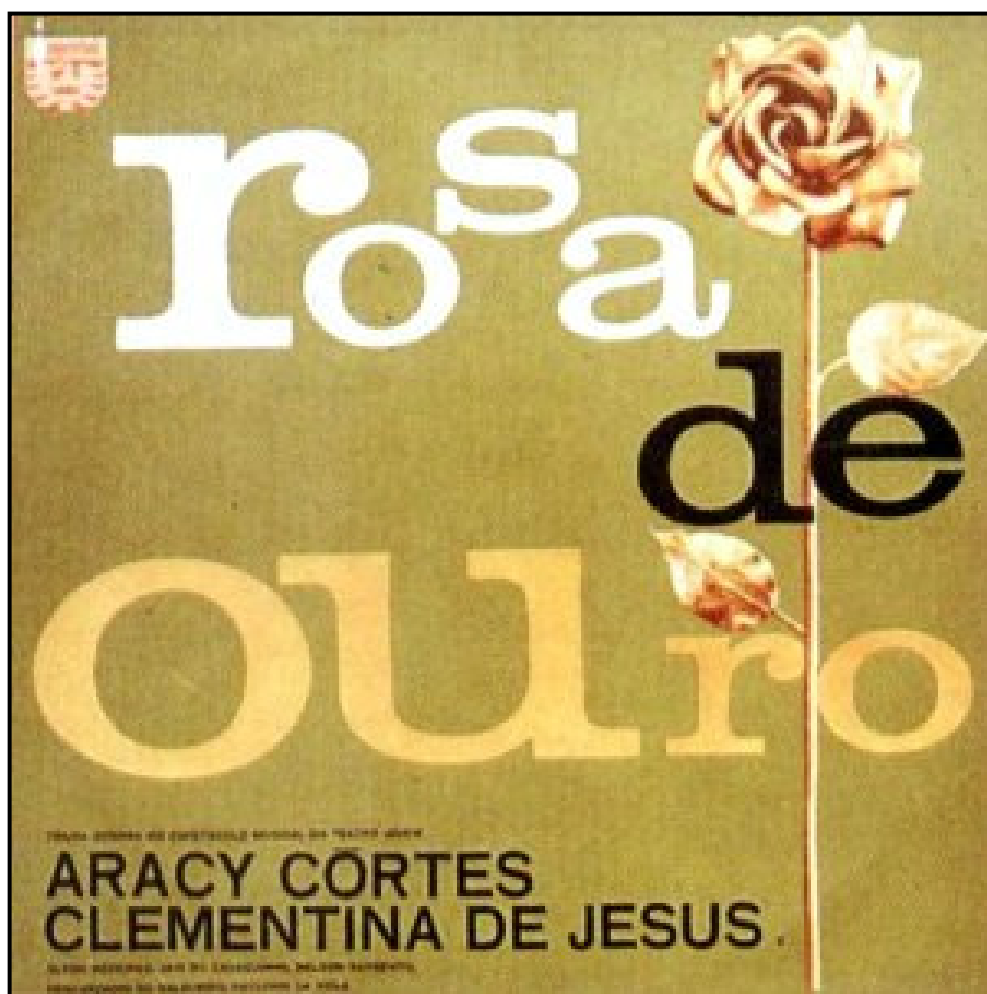
Fonte: Acervo UH/Folha Imagem. Disponível em:

<<http://www.dcomercio.com.br/especiais/2010/nara_leao/index.htm>>



Hermínio Bello, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti

Disponível em: <<http://dafnesouzasampaio.blogspot.com/2009_03_01_archive.html>>

Capa do disco *Rosa de Ouro*Disponível em: << <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-rosa-de-ouro.php>>>

CAPÍTULO III

OS CRÍTICOS, A CRÍTICA E O *SHOW OPINIÃO*: REFLEXÕES ACERCA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Como entender esses jornais enquanto documento, a ser trabalhado pelo historiador? [...] Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, eles são *prática* de sujeitos atuantes.

VESENTINI, Carlos Alberto

A HISTÓRIA, A HERMENÊUTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS SOBRE A INTERPRETAÇÃO DO *SHOW OPINIÃO*

O *SHOW OPINIÃO* é considerado a primeira manifestação de resistência ao Golpe, tornando-se uma referência importante para outros espetáculos que foram encenados na década de 1960. Porém, para a sua maior compreensão, é também necessário interpretá-lo a partir das *críticas especializadas forjadas no momento de sua recepção*. Em um primeiro instante serão analisadas as *obras acadêmicas* produzidas por intelectuais e estudiosos do teatro vinculados à universidade. Feito isso, serão examinadas as *críticas jornalísticas* realizadas por críticos e apreciadores da arte teatral e jornalistas que se posicionaram sobre o musical em jornais que circulavam pelo País, entre os anos de 1964/1965. Esse processo permitirá reconhecer a história, a memória que se forjou em torno do *Opinião* ao longo dos tempos. Grosso modo, significa pensar que para criar uma interpretação do *Show Opinião* no campo da História, é preciso reconhecer que já existem outras histórias formuladas, sobretudo, pelas vozes de autoridade do nosso teatro: *os críticos, os intelectuais, enfim, os especialistas do teatro*.

Tais mediações se aproximam das oportunas análises tecidas pela historiadora Rosangela Patriota em sua obra *A Crítica de um Teatro Crítico*, onde adverte que, para trabalhar com as interpretações produzidas pelos críticos, é preciso uma série de cuidados e averiguações, pois as *críticas especializadas*, assim como qualquer outra fonte, não se configuram como informações neutras ou imparciais. Ao contrário, a interpretação produzida por elas é uma força política em ação e a sua utilização na pesquisa “[...] não deve ser feita sem que se considere a dimensão histórica [...]”.¹⁷⁰ Assim, ao se debruçar sobre as interpretações dos críticos acerca da obra de Oduvaldo Vianna Filho, a autora concluiu que:

Investigar as interpretações que se consolidaram sobre ele, na História do Teatro Brasileiro, é não ignorar que esses críticos estiveram imbuídos de idéias, projetos, concepções estéticas e políticas que, posteriormente, fixaram o ‘lugar’ das peças desse dramaturgo, bem como sacralizaram interpretações. Sobre este aspecto, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os temas, os lugares nos quais a História do Teatro deve ser pensada. Além disso, ele realiza uma seleção, estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não [...].¹⁷¹

¹⁷⁰ PATRIOTA, Rosangela. *A Crítica de um Teatro Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 86.

¹⁷¹ Ibid.

As considerações da historiadora instigam o posicionamento preciso do historiador de ofício frente ao seu campo de trabalho, ou seja, o de compreender as críticas como *construções sociais, documentos forjados* por sujeitos que, inseridos na luta política do seu tempo, *são dotados de ação*, por isso *fazem suas escolhas específicas, dirigem seus olhares e defendem seus propósitos políticos*. No âmbito dessas discussões, ao enfrentar a proposta da possível conexão entre História e Teatro, deve-se levar em conta, ainda, que estamos trabalhando com objetos socialmente produzidos, o que implica pensar a “peça de teatro”, as “críticas” e a “historiografia especializada”, cada uma delas como um texto carregado de significados, lutas, contradições, resistências e modelos de uma determinada época e que, portanto, nenhuma dessas fontes “[...] tem autonomia explicativa, necessita de um diálogo com outras referências do seu período, pois como os demais não deve ser encarado como espelho da realidade, mas como representação do real”.¹⁷²

Diante dessa perspectiva de trabalho, algumas questões precisam ser esclarecidas: Qual seria a contribuição desse espetáculo no campo da História para pensar questões relativas à Ditadura Militar no Brasil? Quem são os críticos que interpretaram o *Show Opinião* no momento em que foi apresentado no palco brasileiro entre os anos de 1964/1965? Qual o lugar social ocupado por eles no momento da recepção do espetáculo? O lugar de recepção do musical *Opinião* pela crítica especializada é o mesmo lugar de onde falam os dramaturgos, os atores e os diretores que produziram o espetáculo? O tratamento dado pelas críticas aos musicais é satisfatório para a sua compreensão? A interpretação dos especialistas levou em conta a matriz artística, estética e política que fez do *Show Opinião* uma experiência complexa e rica em historicidade? A tradição do teatro de revista do século XIX, a modernidade política e estética do teatro alemão de Bertolt Brecht e Erwin Piscator e a perspectiva engajada de cultura popular preconizada pelo CPC da UNE e pelo Zicartola serviram de critérios para os críticos no momento em que interpretaram o *Show Opinião*? Por fim, uma peça de teatro, em especial o *Show Opinião*, produzida no contexto de ampla ascensão do mercado cultural do País, não pode ser entendida como um instrumento político de resistência ao Golpe Civil Militar implantado em 1964? O interesse do mercado sobre a música popular brasileira – amplamente presente na composição do *Show* – compromete a importância política do espetáculo no âmbito dos acontecimentos de 1964?

¹⁷² PATRIOTA, Rosângela. **Cultura e Arte: Perspectivas Teóricas Metodológicas no Âmbito da Pesquisa Histórica**, Projeto de Pesquisa, NEHAC, Uberlândia, 1996, mimeo, p. 14. (não publicado)

Nesse debate, há que considerar ainda que, ao privilegiar a discussão acerca do *Show Opinião* a partir de *críticas especializadas*, estamos dirigindo nossas análises para o campo da *estética da recepção* – uma forma interpretativa que valoriza a relação dinâmica e interativa entre *autor, obra* e o *público*. Embora a década de 1960 tenha apresentado reflexões bastante sistematizadas sobre esse tema,¹⁷³ o debate também se colocou a partir dos estudos sobre hermenêutica, cuja referência maior é o teórico Hans-Georg Gadamer (1900-2002) em sua obra *Verdade e Método*.¹⁷⁴

Para Gadamer, o *modo de ser da arte* não passa exclusivamente pela experiência do seu criador. Diferentemente, a experiência estética de uma obra de arte se materializa a partir da sensação, imaginação e compreensão de quem a interpreta. Nesse caso, a obra de arte se traduz na recepção, na auto-compreensão do intérprete e é a partir dessa recepção que ela se torna um veículo capaz de realizar a estética:

[...] a experiência da arte que precisamos fixar contra a nivelação da consciência estética consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta.¹⁷⁵

Ao procurar o modo de ser da arte a partir dos pressupostos da recepção, Gadamer não está à procura de uma teoria da arte de compreender, mas parte do fato de que toda obra de arte é um jogo. Extraordinariamente, o jogo tem um papel importante na procura do modo

¹⁷³ Cf. ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. J. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: Ibid.

¹⁷⁴ Os princípios teóricos e filosóficos da doutrina de Hans-Georg Gadamer podem ser estudados a partir das seguintes obras:

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da Consciência Histórica**. São Paulo: FGV, 2003.

_____. **O Caráter Oculto da Saúde**. São Paulo: Vozes, 2006.

_____. **Quem Sou Eu, Quem És Tu?** – comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

_____. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007a.

_____. **Verdade e Método II** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007b.

_____. **A Atualidade do Belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **A Razão na Época da Ciência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

_____. **Hermenêutica em Retrospectiva**. São Paulo: Vozes, 2007. Vol. I, II, III, IV

¹⁷⁵ GADAMER, 2007a, op. cit., p. 155.

de ser da arte e na busca de sua experiência estética, pelo fato de estar constantemente aberto ao espectador. Para Gadamer, aquele que não participa do jogo, mas que assiste ao seu espetáculo, é o que tem a experiência mais autêntica do ato. Isso se explica da seguinte forma: o espectador é o sujeito que irá recriar a interpretação da obra, do jogo que lhe está sendo apresentado. É ele que melhor visualiza as ações e as sensações do jogo, pois seu distanciamento permite identificar a essência, a identidade, a unidade do espetáculo, ou seja, da obra infinitamente criada. E ele esclarece:

Minha tese, portanto, é que o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo. É uma parte do processo ontológico da representação e pertence essencialmente ao jogo como jogo.

Que consequência ontológicas tem isso? Se partirmos assim do caráter lúdico do jogo, o que resulta para determinar mais acuradamente o modo de ser da arte? Uma coisa é clara: o espetáculo teatral e a obra de arte entendida a partir dele não são um mero sistemas de regras e de prescrições comportamentais, no âmbito das quais o jogo poderia se realizar livremente. O representar de um espetáculo não quer ser entendido como a satisfação de uma necessidade lúdica, mas como um entrar da própria poesia na existência. Assim, a questão é saber o que é propriamente essa obra poética, de acordo com o seu ser, uma vez que só se torna espetáculo quando é representada, na representação, e que o que nisso se torna representação é o seu próprio ser.¹⁷⁶

Diante desse propósito, torna-se importante ponderar ainda que Gadamer não identifique o intérprete como um sujeito autônomo, desenraizado das condições políticas de sua época. Para ele, o receptor não se apresenta passivo diante das expressões estéticas das obras que lhe são apresentadas. Ao contrário, ele é um sujeito que atua e está visivelmente presente no jogo da arte. Ocupa, sobretudo, o lugar de sujeito do conhecimento, interpreta, recria e, indo além, redimensiona os códigos da arte com as expressões da vida. Assim,

O espectador tem somente uma primazia metodológica: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se patente que possui um conteúdo de sentido que deve ser entendido, podendo por isso ser separado do comportamento do jogador.¹⁷⁷

Para a compreensão e interpretação da obra de arte, a questão do tempo histórico tornou-se primordial no pensamento de Gadamer, e, eminentemente, deve ser entendida como uma contribuição importante para todos aqueles que pensam a arte no campo da História. Para

¹⁷⁶ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007, p. 172.

¹⁷⁷ Ibid., p. 164.

o teórico, a distância temporal e a ocasião de representação da obra são possibilidades positivas e produtoras da compreensão. Nesse sentido, *o modo de ser da arte* não existe em um espaço neutro, atemporal e circunstancialmente apolítico. Ao contrário disso, a ocasionalidade, a temporalidade são instrumentos que permitem à obra de arte determinar-se de maneira nova, redimensionar seus significados e receber outras interpretações. Para Gadamer,

[...] é incontestável que a arte jamais é passado, mas consegue superar a distancia dos tempos através da presença do seu próprio sentido. Assim, parece que a partir de um duplo ponto de vista o exemplo da arte nos mostra um caso privilegiado de compreensão. A arte não é mero objeto da consciência histórica e, no entanto a sua compreensão implica sempre uma mediação histórica. [...] se sabemos e reconhecemos que a obra de arte não é um objeto atemporal da vivência estética, mas pertence a um mundo e somente este poderá determinar plenamente o seu significado, parece que devemos concluir que o verdadeiro significado da obra de arte só pode ser compreendido a partir desse “mundo”, portanto, principalmente a partir de sua origem e de seu surgimento.¹⁷⁸

As considerações de Hans-Georg Gadamer aproximam-se visivelmente dos fundamentos teóricos e metodológicos sobre os quais se organiza o conhecimento no campo da História. Assim, aos olhos do historiador de ofício, para quem as evidências devem ser questionadas e indagadas, toda arte é política e traz no seu âmago as lutas políticas de uma época. Por isso nenhuma obra de arte é datada. Ao lidar com fontes artísticas, sejam elas “engajadas” ou “não engajadas”, torna-se essencialmente importante atualizá-las, redimensioná-las de acordo com seu momento de produção e com os interesses do presente; acima de tudo criar novas tentativas de interpretação.¹⁷⁹

¹⁷⁸ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007, p. 232-233.

¹⁷⁹ A ideia de uma obra de arte datada, cujos códigos estéticos são delimitados pela circunstância temporal da época de sua produção, constantemente visita a historiografia do teatro brasileiro. Em 1960/1970 vários espetáculos foram considerados obras datadas pelo fato de apresentarem um forte conteúdo político. Entre tantos, mais uma vez, estão as produções da Companhia de Teatro Arena de São Paulo, principalmente os musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. A peça *Arena Conta Tiradentes* (1967), em especial, é um texto polêmico, cujo enredo aponta para uma visão essencialmente oficial da Inconfidência Mineira. No espetáculo, Tiradentes é um revolucionário destemido, um homem a serviço da “revolução” e da liberdade. Os demais inconfidentes se apresentam como intelectuais “fracos”, sem posicionamento político, estão presos aos interesses de sua classe. Assim, Tiradentes se apresenta como o grande “herói”, o homem destemido e forte da política brasileira.

A crítica especializada do teatro brasileiro é unânime em apresentar *Arena Conta Tiradentes* como uma obra datada e, por isso, uma obra didática, esquemática, a serviço da esquerda brasileira, em especial do Partido Comunista Brasileiro. Nessa crítica, em nenhum momento o texto foi articulado com o seu momento histórico, em nenhuma análise seus símbolos ou códigos de representação foram decifrados, o que permitiria o resgate de sua historicidade. É preciso, sobretudo, pensar a obra teatral no interior da luta política de seu tempo, como instrumento de resistência, como representação dos inquietantes momentos que tanto a

Assim, a consciência hermenêutica de Gadamer indica que uma forma eficaz de compreensão é devolver a obra ao seu tempo, preservar-lhe a originalidade da linguagem, dos símbolos que lhes são peculiares. Necessariamente, “[...] quem está disposto a compreender deve estar disposto a deixar que este lhe diga alguma coisa”.¹⁸⁰ Isso converge para a seguinte questão: o intérprete deve estar acima de tudo disposto a reconhecer a alteridade do texto e da obra de arte.¹⁸¹

Portanto, um dos pontos altos da teoria de Gadamer consiste em sua posição essencialmente dialética frente ao conhecimento. Ele acredita que a obra sujeita a apreciação, interpretação do leitor/espectador necessita que seu intérprete lhe formule perguntas: “[...] é preciso então que nos aprofundemos na essência da pergunta, se quisermos esclarecer em que consiste o modo peculiar de realização da experiência hermenêutica”.¹⁸² O autor acredita em uma abordagem dialógica da obra, cuja unidade de compreensão e explicação surge na medida em que o intérprete entra em cena, ou seja, no momento em que participa ativamente do jogo da arte. Entrar em jogo significa para Gadamer dialogar com o texto, com a obra, decifrar seus códigos, estabelecer nexos de sentido, perceber, principalmente, que a partir do

esquerda quanto seus militantes e intelectuais estavam passando diante do Golpe. Para maiores informações, consultar: OLIVEIRA, Sírely Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em *Cena Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Os limites da historiografia teatral brasileira e as restrições à idéia de uma obra datada serviram de objeto de estudo e questionamento para a historiadora Rosângela Patriota em duas importantes obras: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. _____. **A Crítica de Um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁸⁰ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007, p. 358.

¹⁸¹ Ao defender que a *experiência estética* de uma obra artística se materializa pelo olhar do intérprete, pelas sensações e sentimentos do apreciador, pelas ações advindas das tradições, Gadamer está visivelmente se opondo às premissas cultuadas pela *estética do gênio*. Na concepção da hermenêutica romântica, o gênio se apresenta como um indivíduo cujo poder de criação ultrapassa a normalidade. Exageradamente, ele carrega um talento especial e uma aguçada capacidade para a originalidade. Sua obra é, portanto, esplendorosa, exemplar, representa uma grandeza universal, absoluta, portanto, *clássica*. O gênio se configura, então, como um indivíduo *modelo* e deve ser constantemente *imitado* pela capacidade intelectual que apresenta e pelo tom magistral, extraordinário e vitorioso das obras que cria. A produção artística do gênio acompanha a sua excentricidade, suas criações não estabelecem um diálogo profícuo com a realidade, pois ele se atém a um distanciamento permanente com as pessoas e com o mundo a que pertence. Criteriosamente, o gênio é preso ao formalismo, ao dogmatismo, às estruturas estéticas fechadas e aos elementos conceituais, tudo isso em nome do “belo”, da “perfeição” e do “espetáculo” que deve ser a arte. Nesse sentido, o gênio entende a arte como um processo de criação meramente individual, sua essência e existência estão intimamente ligadas à ação exclusiva daquele que a criou. Para além da crítica da *estética do gênio*, existe para Gadamer uma cadeia de criadores que vai além da visão limitada do seu autor, “o artista que cria uma obra não é o seu intérprete qualificado”. Porém, a teoria da produção genial – cujo expoente maior é Schleiermacher – extinguiu por completo a diferença entre intérprete e autor, notadamente, ela legitimou a equiparação de ambos, na medida em que “[...] o que se deve compreender não é, obviamente, a auto-interpretação reflexiva, mas a atenção inconsciente do autor”. *Ibid.*, p. 264-374.

¹⁸² *Ibid.*, p. 473.

diálogo, das perguntas, das indagações haverá sempre espaços vazios, as lacunas da compreensão. Assim, o princípio hermenêutico gadameriano de *conversação* está aberto às novas possibilidades e não se prende à rigidez das “opiniões”:

A arte de perguntar não é a arte de esquivar-se das opiniões; ela pressupõe essa liberdade. [...] A arte da dialética não é arte de ganhar todo mundo na argumentação. Ao contrário, é perfeitamente possível que aquele que é perito na arte dialética, isto é, na arte de perguntar e buscar a verdade apareça aos olhos de seus ouvintes como o menos indicado a argumentar. A dialética, como arte de perguntar, só pode se manter se aquele que sabe perguntar é capaz de manter de pé suas perguntas, isto é, a orientação para o aberto. A arte de perguntar é a arte de continuar perguntando; isso significa, porém, que é a arte de pensar. Chama-se dialética porque é a arte de conduzir uma autêntica conversação.¹⁸³

No âmbito dessas discussões, nota-se, então, que os fundamentos teóricos de Gadamer tiveram um papel primordial na elaboração da teoria da *estética da recepção* elaborada a partir da década de 1960. Atualmente pode-se dizer que a estética da recepção se configura como uma Escola de Teoria Literária, cuja origem está intimamente ligada a um grupo de críticos da Universidade de Konstanz, que divulgava suas teses na revista *Poética e Hermenêutica*, especificamente a partir de 1964.

Seus maiores e mais expressivos pensadores foram Hans Robert Jauss, com a obra *A História da Literatura como Provocação à Ciência Literária*, e Wolfgang Iser, a partir da publicação de *Estrutura Apelativa dos Textos*. Segundo Luiz Costa Lima no prefácio à segunda edição da obra *A Literatura e o Leitor*, esses autores tiveram a perspectiva de romper com a crítica imanentista, que enxerga a obra apenas na sua fase textual, desprezando os elementos históricos e as considerações interpretativas do leitor. Nessa concepção, a obra e o leitor faziam parte de um círculo fechado, sujeito às normas e a representatividade máxima do autor. Tudo isso em nome da perfeição estética da obra. A *estética da recepção* aparece, então, como uma opção intelectual contrária aos aspectos formalistas, mecanicistas e burocratizantes de uma interpretação tradicional.¹⁸⁴

Para Jauss existe uma vida eminentemente histórica da obra, e essa vida só se materializa com a participação ativa de seu destinatário, ou seja, o intérprete, o receptor. Assim como Gadamer, argumenta que a *experiência estética* de uma obra se manifesta como

¹⁸³ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007, p. 479.

¹⁸⁴ Cf. LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

atividade produtora, receptiva e comunicativa, ou seja, isto é, a partir de seu efeito sobre o leitor/espectador. Portanto, defende a ideia da experiência estética que valorize a interpretação e a capacidade de comunicação da obra, a partir de três categorias da estética: a *Poesis* (que sugere o momento de criação da arte, o *estar no mundo*), *Aisthesis* (prazer da recepção, percepção da arte, o *prazer estético*) e *Katharsis* (o *efeito* da arte que leva à tomada de *atitude*, à *transformação*). Nessa direção, Jauss considera, então, a estética da recepção como um processo dinâmico, livre entre *autor*, *obra* e *público*.¹⁸⁵

Assim, como Jauss, o teórico Wolfgang Iser valoriza a imaginação criativa do leitor. Para ele o intérprete não é um simples adendo à obra, o texto despertará no leitor “competente” uma interpretação a partir do seu próprio repertório. Por sua vez, esse repertório é constituído pelas circunstâncias históricas da vida social, política e cultural desse leitor. Ao lado disso, o texto é, para Iser, um ato intencional do seu autor pelo qual ele intervém em um mundo que existe. Enquanto intencional, visa a algo que não é acessível à consciência. Portanto, o texto é constituído por um mundo que ainda há de ser decifrado, mas que é criado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo, criá-lo e, por que não, interpretá-lo.¹⁸⁶

Nessa perspectiva, o significado do texto não está marcado dentro dele próprio, mas, sim, no fato de liberar a linguagem, o sentido, as sensações que estão no interior do intérprete. Desse modo, nenhuma interpretação é absoluta, pois, a partir da ação do intérprete sobre a obra, vão se constituindo os *espaços vazios*, as *lacunas* que necessariamente são ocupadas pela fruição interpretativa do leitor/espectador.

Um ponto importante que permite aproximar as ideias de Iser e as de Gadamer é que a obra de arte, em especial a literária, não é *mimética*, isto é, não é um simples reflexo, uma cópia expressivamente representativa da vida. A literatura, a linguagem artística permite um distanciamento que possibilita reconhecer as fragilidades e os impasses da dinâmica social dos homens.

À luz dessas discussões, torna-se importante pontuar que, ao analisar o *Show Opinião* a partir da relação História, Hermenêutica e Estética da Recepção, estamos realizando um exercício intelectual mediado pela *distância temporal*, o que necessariamente nos coloca na posição de uma procura constante: *o tempo nos separa, nos distancia das expressões da vida*, portanto estamos lidando o tempo todo com o estranho, o desconhecido, o

¹⁸⁵ Cf. JAUSS, H. J. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

¹⁸⁶ Cf. ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: Ibid.

obscuro, enfim com as pistas. Circunstancialmente, torna-se impossível trabalhar com a ideia de *totalidade*, do “dar conta de tudo”. Desse modo, a História, a Hermenêutica e, com efeito, a Estética da Recepção – ainda que se reconheçam as especificidades e particularidades de cada uma – caminham juntas no desenvolvimento da consciência de que a *interpretação/compreensão* nunca é finita, sempre existirão lacunas, vazios a serem preenchidos pela *vivência*, pela *experiência estética da obra*, enfim, pelo *olhar do intérprete* e, no caso específico deste trabalho, pelo *olhar atento do historiador*.¹⁸⁷

A seguir serão apresentadas as obras acadêmicas e as fontes jornalísticas que se debruçaram sobre a *recepção* do *Show Opinião*.

SHOW OPINIÃO, BANDEIRA IDEOLÓGICA DA ESQUERDA? – A RECEPÇÃO DA CRÍTICA ESPECIALIZADA

SABE-SE QUE a década de 1960/1970 foi um momento peculiar para arte teatral no Brasil, momento em que inúmeras produções foram levadas aos palcos com perspectiva da resistência à política ditatorial estabelecida em 1964. Especialmente no plano estético, identificam-se mudanças expressivas nos figurinos, nas trilhas sonoras dos espetáculos, no formato linguístico dos textos, nas expressões corporais e no conteúdo explicitamente político. Porém, para muitos autores ou críticos, os novos formatos dos espetáculos tornaram-se essencialmente agressivos e provocaram efeitos catárticos sobre o público. Avaliam, ainda, que o diálogo político travado com o público fez deles manifestações inocentes, idealizadores de uma luta política esquerdizante e revolucionária.

Exemplo maior dessas interpretações encontra-se na obra de Edécio Mostaço **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura da esquerda**.¹⁸⁸ Aliás, a obra desse autor pode ser compreendida como a matriz de todas as demais que serão aqui analisadas, suas interpretações ganharam notoriedade no meio acadêmico e são constantemente realçadas pelos estudos que surgem sobre o teatro no Brasil. No entanto, quando suas posições são redimensionadas para o campo da história, encontramos

¹⁸⁷ As especificidades teóricas e metodológicas acerca da relação entre História, Hermenêutica e Estética da Recepção podem ser consultadas em: OLIVEIRA, Sírlley Cristina. A experiência estética de Hans-Georg Gadamer e a vivência de Wilhelm Dilthey: contribuições da hermenêutica aos estudos da história. **Revista de Teoria da História**, Universidade Federal de Goiás, Ano 1, n. 3, p. 75-93, jun. 2010.

¹⁸⁸ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

uma série de lacunas e imprecisões teóricas que instigam a construção de novas histórias do teatro.¹⁸⁹

Embora Edélcio Mostaço reconheça o *Show Opinião* como o mais acabado exemplo de arte participativa e de resistência política que se forjou na década de 1960, considerando-o um espetáculo chave no âmbito da produção cultural da época, enxerga também uma série de fragilidades no seu formato estético e na sua concepção política, o que limita a sua atuação frente os problemas advindos do Golpe instalado em 1964.

Para Mostaço, *Opinião* apresenta uma visão essencialmente romântica de povo. E a questão mais grave e polêmica do espetáculo é que os personagens que atuam no palco se autodenominam *povo* e se apresentam para um público que também se considera *povo*. Para ele, uma simbiose nitidamente influenciada pelas orientações políticas de Nelson Verneck Sodré – um dos intelectuais mais atuantes do Partido Comunista Brasileiro e uma figura importante da vertente de esquerda do Iseb: “Opinião operava uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente grego em seu espírito. O povo do palco era o mesmo povo da plateia”.¹⁹⁰ E questiona: “Afinal, quem era o povo brasileiro?”.¹⁹¹

Durante a década de 1960 a Editora Civilização Brasileira publicou uma série de cadernos discutindo os problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil, *Cadernos do Povo Brasileiro*. Esses cadernos foram avaliados por alguns intelectuais, entre outros Mostaço, como manifestações autoritárias da esquerda – “didáticas”, “esquemáticas” – que por seu forte teor de denúncia e partidarismo acabaram por silenciar e não dar voz aos oprimidos dos quais tanto falavam e a quem defendiam. Entre as inúmeras publicações dessa coleção está *Quem é o Povo no Brasil?*,¹⁹² cujo autor é Nelson Verneck Sodré. Para Edélcio,

¹⁸⁹ Algumas referências contrárias às concepções teóricas, estéticas e políticas de Edélcio Mostaço, podem ser encontradas nos seguintes estudos:

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em *Cena Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁹⁰ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 77.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Brasileiro)

Ali didatizava-se, numa linguagem acessível destinada às “massas”, conceitos basilares da teoria política, tentando criar a necessária rede ideológica que legitimasse as estratégias políticas assumidas. Conceituação nuclear, Quem é o Povo no Brasil parece ser o bestialógico mais complexo dentre esses escritos, cuja transparência nos permite entrever com clareza o rol de intenções. Articulando-se na perspectiva de uma “cultura popular”, o autor desanda suas colocações relacionando, inicialmente, povo e nação, o que traz a soberba vantagem de, de saída, resolver uma contradição que passa despercebida: povo é decididamente um conceito antropológico, antes de ser político; e nação, um conceito político, pressupõe a existência anterior de uma população, de um território e de uma unificação de interesses. Quando ajuntados, ainda mais sob a égide de uma “cultura”, são dissipados os contornos históricos que formam a nível do real um e outro conceito restando a aparente harmonia de termos, que encobre, em realidade, uma estratégia ideológica, que é a suposição de um Estado Indiviso.¹⁹³ [Destques nossos]

Com essa perspectiva de análise, Edécio Mostaço acaba por compreender o *Show Opinião* como uma simples colagem da obra em que Sodré conclui que o povo brasileiro era constituído basicamente por todas as classes sociais que estavam trabalhando em favor do

A Coleção Cadernos do Povo Brasileiro foi lançada oficialmente em 1962 no I Festival de Cultura Popular organizado pelo Centro Popular de Cultura, sob a direção do editor Ênio Silveira e do diretor do Iseb, Álvaro Vieira Pinto. O objetivo dessas produções era politizar, informar, explicar ao povo os fundamentos da pobreza, das injustiças sociais e alienação que assolavam o País na década de 1960. “Somente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se”, explica o diretor da coleção. Os cadernos produzidos numa perspectiva marxista e consequentemente voltados para os projetos políticos da esquerda no Brasil abordavam temas polêmicos, a saber: o modelo de Socialismo a ser adotado no País; as táticas econômicas do imperialismo norte-americano sobre a América Latina; as ligas camponesas e a reforma agrária; a igreja católica politizada; as greves no Brasil e a nacionalização da indústria. Alguns títulos merecem ser destacados:

GUERRA, Padre Aloísio. **A Igreja está com o Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

HOLANDA, Nestor de. **Como Seria o Brasil Socialista?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

JULIÃO, Francisco. **Que são as Ligas Camponesas?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

MARQUES, Aguinaldo N. **De que Morre o Nosso Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

MONTEIRO, Sylvio. **Como Atua o Imperialismo Ianque?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

PEREIRA, Osny Duarte. **Quem faz as Leis No Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

A Editora Civilização Brasileira também produziu alguns volumes extras da coleção: **Violão de Rua** (Diversos); **Revolução e Contra-Revolução no Brasil** (Franklin de Oliveira); (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1962. **Violão de Rua** – vol. 02 (Diversos). As críticas ao possível “esquematismo” e “didatismo” da coleção podem ser encontradas em: CHAUI, Marilena. **Seminários** – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

¹⁹³ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 77-78.

desenvolvimento social e econômico da nação. Essa ampla categoria de povo incluía “revolucionários”, “progressistas”, “liberais” e até os “conservadores nacionalistas”. Para o crítico, tanto a obra quanto o espetáculo apresentam um conceito essencialmente antropológico de povo. E mais, essa concepção de classe harmônica que agrega diferentes posições num único interesse nacional torna-se uma manobra ideológica e partidária:

No raciocínio do autor, *povo* é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive, o que já é o retrato de uma *frente* (classes, camadas e grupos unificados); de um *projeto político* (as soluções objetivas das tarefas do desenvolvimento) e do *caráter político/ideológico* deste projeto (progressista e revolucionário). Quando esta argumentação é suposta como necessária, isto é, uma tarefa histórica precisa numa conjuntura histórico/política precisa, o autor substitui, de fato, uma estratégia partidária (do PCB, evidentemente) por um teórico princípio do materialismo histórico, avalizado, portanto, em termos marxistas, por uma objetividade supostamente indiscutível. Ora, qual era o limite estratégico do PCB, então? Nada além de uma revolução burguesa, já expressa nas teses de 1958, cujas linhas mestras de atuação não iam além do anti-imperialismo, no plano das relações internacionais [...] e pelas reformas de base, no plano das medidas internas.¹⁹⁴

Diante dessas argumentações, nota-se que o problema para o crítico teatral é de ordem eminentemente político-ideológica e seus argumentos refutam uma das possíveis opções de enfrentamento da esquerda à Ditadura: a *resistência democrática e organizada*, vista por ele como estratégia política do Partido Comunista Brasileiro para instauração de uma *revolução burguesa* no País, que, em sua forma de conceber a política, descartaria a construção das bases sólidas de uma *revolução social*. Sendo assim, ao colocar o musical *Opinião* como uma simples colagem da obra de Sodré, Mostaço acaba por reduzir o espetáculo a um simples instrumento ideológico a serviço da esquerda, ou melhor, a serviço do Partido Comunista Brasileiro.¹⁹⁵

¹⁹⁴ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 78.

¹⁹⁵ O trabalho de Leslie Hawkins Damasceno *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho* apresenta ressalvas à ideia defendida por Edécio Mostaço de que o espetáculo *Opinião* atua a partir da absoluta cumplicidade entre palco e plateia no que diz respeito à adesão das orientações ideológicas do Partido Comunista Brasileiro. Para a autora, Mostaço reduz demasiadamente o escopo da mediação cultural do teatro a pressupostos sobre sua produção, implicando que o “disparado privilégio” do teatro [...] era resultado de uma implementação teatral muito mecânica da ideologia do PCB. Entendendo o *Opinião* como a expressão simbólica das palavras de ordem do PCB, ele considera suas convenções meras mensagens icônicas. Neste esquema ele equaciona artistas e público em uma fortíssima cumplicidade na produção de sentido. Mas não se pode dizer que a participação do público nos eventos teatrais do período era totalmente ou mesmo primariamente filtrada por um prisma ideológico da maneira que Mostaço sugere. Mostaço sustenta que o *Opinião* constituiu um circuito fechado de comunicação onde o “povo do palco era o mesmo povo da plateia”. Existe uma verdade nessa caracterização, mas ela obscurece o impacto social mais

É diante dessas circunstâncias que Edélcio levanta sérias restrições à participação da cantora Nara Leão no espetáculo. Para ele, era inconcebível uma representante da classe média carioca, moradora da zona sul do Rio de Janeiro, Copacabana, cantora expressiva da bossa nova, um estilo musical visto como elitista e alienado, *representar o povo, falar para o povo* e, o mais grave, *se apropriar da cultura do povo* e, como consequência de tudo isso, cantar baiões:

Talvez por isto, em *Opinião*, Nara Leão declarava que iria gravar baiões, “sim”; aparente sacrilégio para quem envergava a toga de “musa da bossa-nova”, inteiramente desatenta ao interlocutor que a advertia de que “O povo não iria comprar seus discos porque não tinha dinheiro”. Este pormenor, que apontava tão somente para a desigual distribuição de renda e portanto o cerne da questão de classes, era rebatido pela cantora como heróico joanadarquismo: era suficiente que ela cumprisse sua parte de intelectual, isto é, gravasse baiões; o povo, se tivesse dinheiro, que comprasse. A ela competia tão somente ter *opinião*. Como intérprete artística, delegava, portanto, às elites burocráticas e políticas as tarefas e/ou encaminhamentos ideológicos desta complexa questão envolvendo o caráter da pretendida revolução, limitando-se a ter uma posição *alinhada*, de *companheira de caminho*, de ser tão somente a captadora das emoções “populares”. Em sua condição de “musa” (da ex-bossa nova e, agora, da música de protesto), sua tarefa era apenas sugerir, intuir, captar, interpretar os sentimentos, emoções esperanças e projetos que o povo engendrava e anguriava. A práxis cultural da pretendida revolução fechava-se assim, em inteiro acordo e dentro de um acomodamento exemplar na estratégia preconizada pelo PCB a nível político e tático, tal como vem formulada em *Quem é o povo no Brasil?*¹⁹⁶

[Destaques nossos]

Muitas questões ressaltadas por Edélcio Mostaço precisam ser mais bem colocadas no debate que se pretende construir acerca do musical *Opinião*. A primeira delas é que não se pode tachar o espetáculo de Oduvaldo Vianna, Paulo Pontes e Armando Costa como uma simples colagem da obra de Nelson Werneck Sodré, *Quem é o Povo no Brasil?*, embora essa obra tenha sido uma das referências para a formatação política do espetáculo. Reduzir o espetáculo a essa perspectiva é ignorar a sua reconhecida capacidade de diálogo com diferentes setores da sociedade na década de 1960. Acrescente-se, ainda, que essa avaliação nega por completo o trabalho de criação artística e estética dos autores. *Opinião* não é uma cola, mas sim uma criação! É o resultado de um trabalho experimental que se iniciara no final

complexo do espetáculo. Pela simples razão de que a audiência era maior e mais variada em matéria de disponibilidade ideológica do que o círculo fechado visto por Mostaço. (DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 168-169.)

¹⁹⁶ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 78-79.

dos anos 1950 com o Centro Popular de Cultura e desaguou nos trabalhos artísticos do restaurante Zicartola. *Opinião* carrega pesquisa, estudo, possibilidade de agregar novas linguagens artísticas e que se tornaram dramáticas. O que é a música no palco? O que significa produzir, na década de 1960, um espetáculo que conjuga ao mesmo tempo música e texto? Qual a estrutura de um musical brasileiro? Que temas são contemplados nesse musical para pensar a realidade brasileira? Questões aparentemente inocentes, mas que carregam certa complexidade quando contrapostas às críticas forjadas ao longo do tempo pelos especialistas de teatro, que tentam insistentemente limitar o *Show* a única e simplesmente representação abstrata do *povo brasileiro*. Nesta pesquisa outras possibilidades despontam: refletir sobre o *Show Opinião* no âmbito da política cultural do *nacional popular* não significa discutir apenas a noção de *povo* que o espetáculo apresenta. Essa perspectiva de análise não é suficiente para compreender sua complexidade estética e contribuição política ao debate dos anos 1960.

No âmbito dessas argumentações, torna-se prudente destacar que, no campo da pesquisa histórica, a interpretação antropológica dos conceitos já serviu de tema a polêmicos e longos debates. Comumente, uma visão antropológica se afasta veemente das noções interpretativas da história. A Antropologia interpreta os fatos a partir de uma longa continuidade sempre em “evolução”, eliminando, sobretudo, a força desestruturadora da contradição social.¹⁹⁷ Assim, as diferenças se estabelecem em um mundo estável, harmônico, marcado apenas pela diversidade. Necessariamente, nessa interpretação o mundo social contraditório dos homens é suplantado, negado pela estabilidade do convívio social. Daí, a pergunta: o que Edélcio Mostaço chama de visão antropológica de povo?

Levantamos essa questão porque identificamos numa leitura atenta da obra de Sodré – *Quem é o Povo no Brasil?* – que, o que o autor não fez foi criar uma definição antropológica do povo brasileiro. Ao contrário, suas análises carregam uma forte historicidade, fazendo com que o conceito de *povo* seja pensado em relação às condições determinadas pelo *tempo* e pelo *lugar*. Nelson Werneck Sodré parte da premissa de que a maioria dos estudos identifica o povo como sendo a única categoria responsável pela produção de bens materiais, mas salienta:

A idéia de que o povo é constituído apenas pelos produtores de bens materiais é uma inequívoca limitação, na grande parte dos casos, – no caso do Brasil, por exemplo. Há trabalhadores, na sociedade brasileira e na sociedade de todos os países, que não podem ser englobados entre os produtores de bens materiais e, entretanto, pertencem ao *povo*. Os

¹⁹⁷ Cf. DOSSÊ, François. **A História em Migalhas**: dos Annales à Nova História. São Paulo: Edusc, 2003.

empregados não produzem bens materiais, nem os funcionários, nem os intelectuais. Seria justo excluí-los do conceito de *povo*? Parece que não. Por aí vemos que o critério econômico restrito não pode servir de base a uma conceituação aceitável e justa. Outros critérios, mais amplos, que englobam entre os trabalhadores também aqueles que realizam um trabalho útil à sociedade, e não apenas um trabalho que resulte na produção de bens materiais, seriam mais justos, sem qualquer dúvida.¹⁹⁸

Nesse argumento, o autor já apresenta fortes indícios de que sua definição de *povo* ultrapassa os limites dos conceitos formalmente aceitos – a de que povo é somente aquela categoria social que atua no âmbito da produção material. E alerta que, antes de se estabelecerem os critérios para uma definição precisa de povo, é importante assinalar “[...] que o conceito de povo não pode ser definido se não considerando as condições reais de tempo e lugar”,¹⁹⁹ o que permite concluir com segurança que “[...] povo hoje, no Brasil, não é o que era há um século, não é a mesma coisa que nos Estados Unidos, nem o que é na China. A composição dos grupos, camadas e classes que constituem o povo muda ao longo do tempo e varia de país em país, de nação em nação”.²⁰⁰

Ao longo da obra, Sodré argumenta que o conceito de povo varia constantemente, conforme o desenvolvimento e as mudanças estruturais ocorridas na sociedade. Nesse sentido, não é possível pensar em um conceito rígido, estático e absoluto de povo, pois, “[...] compondo-se de classes, camadas e grupos diferentes, o povo apresenta contradições internas. Admiti-lo como formando uma unidade é pura ilusão”.²⁰¹ Cada país tem a sua estrutura social peculiar, portanto tem a sua estrutura de povo, mas em cada época histórica as condições de povo sofrem variações mediadas pelo tempo, pelo lugar, pelos agentes sociais envolvidos no processo. Sendo assim,

Em diferentes fases históricas e em diferentes países, portanto, o conceito de povo corresponde a diferentes agrupamentos de forças sociais. Há uma composição específica para cada situação concreta; não uma situação eterna e imutável; povo não é a mesma coisa em diferentes situações históricas. [...] As classes são produtos da história, e o lugar que ocupam é também historicamente condicionado. A história humana não passa do desenvolvimento das classes, das lutas e das mudanças nas relações entre elas. Em cada fase histórica, pois, em condições determinadas, certa classe,

¹⁹⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 11. (Coleção Cadernos do Brasileiro).

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid., p. 21.

ou certas classes, agrupam-se num conjunto que se conhece como povo, e só é válido para tal fase.²⁰² [Destaques nossos]

Ainda que Nelson Werneck Sodré condicione o estatuto de povo às condições históricas de um tempo e de um lugar, o que justifica plenamente a amplitude do seu conceito, ele encontra ainda um traço conciliador determinante para todas as situações, o de que “[...] povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”.²⁰³ Conclui-se, então, que para o autor o nível econômico não é suficiente para a concreta denominação de *povo*. O atributo definidor, para ele é ser uma categoria social que esteja amplamente comprometida com as transformações do mundo político em que está inserida. Em especial, na década de 1960, significava estar comprometido com as tarefas progressistas e revolucionárias que convergiam para a superação das seguintes situações:

Libertar o Brasil do imperialismo e do latifúndio. Realizá-las significa afastar os poderosos entraves que se opõem violentamente ao progresso do País, permitindo o livre desenvolvimento de suas forças produtivas, já consideráveis, e o estabelecimento de novas relações de produção, compatíveis com os interesses do povo brasileiro; significa derrotar o imperialismo, alijando sua espoliação econômica e ingerência política e integrar o latifúndio na economia de mercado, ampliando as relações capitalistas; significa, politicamente, assegurar a manutenção das liberdades democráticas, como meio que permite a tomada de consciência e organização das classes populares; significa impedir que a reação conflague o país, julgando rigorosamente as tentativas libertadoras; significa, concretamente, nacionalizar as empresas monopolistas estrangeiras, que drenam para o exterior a acumulação interna, as de serviços públicos, as de energia e transportes, as de mineração [...]; significa a execução de uma ampla reforma agrária que assegure ao campesinato a propriedade privada da terra e lhe dê condições para organizar-se econômica e politicamente e para produzir e vender a produção; significa conseqüentemente destruir os meios materiais que permitem ao imperialismo exportar a contra-revolução e influir na opinião pública e na orientação política interna; significa desligamento total de compromissos militares externos; significa relações amistosas com todos os povos.²⁰⁴ [Destaques nossos]

No âmbito dessas tarefas revolucionárias, Nelson Werneck Sodré enfatiza não só a importância do povo na política e a viabilidade de sua participação na luta revolucionária do País, mas, sobretudo, o seu posicionamento frente a esse processo – *estabelecer uma relação*

²⁰² SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 14. (Coleção Cadernos do Brasileiro)

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid., p. 36-37.

amistosa com todos os povos. O que significa necessariamente, no contexto da década de 1960, reforçar a política de alianças já anunciada pelo Partido Comunista Brasileiro. Assim, a opção do autor é pela *resistência democrática e organizada* com o apoio significativo do povo, que para ele, coerentemente, passava pelas diferentes classes sociais interessadas na tarefa progressista e revolucionária de combate aos problemas internos e externos com os quais o País se defrontava. Essas classes, por sua vez, eram compostas por:

Parte da alta, média e pequena burguesia, a parte de cada uma desligada de associação, compromisso ou subordinação ao imperialismo; o proletariado; o semiproletariado e o campesinato, com participação ativa na medida da consciência política que apresentem os seus componentes. *Povo*, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada, é invisível.²⁰⁵ [Destques nossos]

Nessas circunstâncias, o que representa um grande problema para Edécio Mostaço no *Show Opinião*, ver a classe média se apropriando da cultura do *povo*, se engajando nos problemas do *povo*, numa posição política essencialmente inócua, desproposita e vazia, é para Sodré uma atitude política valiosa e promissora, pois o autor entende que o fermento da mudança não está somente naqueles que trabalham com sua força física produzindo bens materiais, mas também naqueles que escrevem, que criam, que atuam intelectualmente frente aos problemas do País, frente às dificuldades de um povo.

Nesse sentido, as concepções de Nelson Werneck Sodré acabam por justificar plenamente a importância política de Nara Leão no *Show Opinião*, pois embora ela não tenha suas raízes fincadas na classe popular e nem seja moradora dos bairros suburbanos do Rio, carrega atitude revolucionária para discutir política, para refletir sobre os problemas sociais, para produzir cultura brasileira num momento em que a liberdade de expressão estava sendo cada vez mais cerceada pela censura militarizada da Ditadura. Ainda que a cantora encarne a representação da classe média burguesa no espetáculo, seu compromisso político não era com os valores conservadores da Ditadura, que cultuava o civismo, o moralismo e o militarismo da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, por exemplo. Ao contrário, o discurso e as atitudes políticas de Nara Leão estavam articulados com as reflexões políticas tecidas pela esquerda engajada do CPC da UNE, com as denúncias sociais praticadas esteticamente pelos

²⁰⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 37. (Coleção Cadernos do Brasileiro)

cineastas do Cinema Novo, pelo contato com os dramaturgos e atores engajados do Teatro de Arena de São Paulo. Daí sua autoridade para participar de um espetáculo de tamanha envergadura política e estética como o *Opinião*. Essa participação de Nara deve ser revista pela sua atitude revolucionária, seu discurso e posicionamento diante das questões políticas e culturais colocadas nos anos 1960.

Para Sérgio Cabral o posicionamento político e engajado de Nara Leão no campo da esquerda se solidificou a partir do seu envolvimento com os jovens cineastas do cinema novo, em especial com Ruy Guerra, que na época estava envolvido com os trabalhos de produção do filme *Os Cafajestes* (1961/1962).

Marcada por um acentuado sentido de autocrítica, como a definiu o futuro marido Cacá Diegues, Nara Leão não aceitou a participar como atriz do filme *Os Cafajestes*, dirigido pelo seu novo namorado, o moçambicano Ruy Guerra. Não entrou no filme, mas, graças ao namorado, ganhou uma nova legião de amigos, começando pelos cineastas ligados ao cinema novo, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues. E mais: sendo uma época em que a política era uma das maiores preocupações da juventude universitária, acabou envolvida pelo debate ideológico, adotando as posições de esquerda defendidas pelos jovens intelectuais, entre os quais o próprio Ruy Guerra, um marxista permanentemente disposto ao proselitismo. Não só o proselitismo político: “Rui me fez ler livros muito importantes, como *O Segundo Sexo*, de Simone Beauvoir”, disse Nara Leão ao jornalista Flávio Eduardo de Macedo Soares, do *O Jornal*. Muita gente pensa que foi Carlos Lira o principal responsável pelo ingresso dela na militância política, mas, quando restabeleceram as relações entre eles [...] a moça já estava definitivamente instruída de que o fundamental era lutar contra as injustiças sociais. “Quem politizou Nara foi o cinema novo”, disse Carlinhos Lira [...].²⁰⁶

O envolvimento político de Nara Leão ainda pode ser notado nas declarações desfechadas ao longo dos anos 1960. Entre tantas, a mais polêmica está na crítica pública que proferiu contra a permanência dos militares no poder: “[...] os militares podem entender de canhão ou de metralhadoras, mas não pescam nada de política”.²⁰⁷ E depois de sugerir a extinção do Exército brasileiro e a volta dos civis ao poder, ainda alfinetou: “As nossas Forças Armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução, em que o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados”.²⁰⁸ Nessa entrevista concedida ao *Diário de Notícias* em 1966, a cantora argumentava ainda que o exército gastava muito dinheiro e que no momento o Brasil precisava de professores, escolas, técnicos e

²⁰⁶ CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 57.

²⁰⁷ CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 109.

²⁰⁸ Ibid., p. 109

hospitais. O tom grave dos argumentos de Nara provocou fortes reações nos bastidores da política ao esbravejar que era preciso com urgência “anistiar” e preparar a volta dos cassados pelo regime dos militares e que deveria ainda haver uma punição aos responsáveis pelo golpe de 1964. “Quem está mandando é que deveria ser cassado”, termina a cantora.²⁰⁹

Depois dessas declarações Nara Leão passou a ser personagem principal das páginas de política dos jornais brasileiros. Muitos colegas ligados ao teatro, ao cinema e à literatura temiam pela possível prisão da cantora. Alguns setores militares achavam que o exército deveria ser mais rigoroso com esse tipo de declaração e recomendavam a prisão imediata de Nara. Já os setores mais brandos das forças militares indicavam a abertura de um processo judicial contra ela.

Dada a repercussão da entrevista em todo o País e a possibilidade de prisão da cantora, foram muitas as manifestações solidárias e de apoio a Nara. Numa noite foi surpreendida com a chegada de 150 artistas e intelectuais que se aglomeraram na calçada de sua casa para lhe prestar apoio. Lá estavam, entre outros: Antônio Calado, Ênio da Silveira, Hélio Peregrino, Tônia Carreiro, Ferreira Gullar, Odete Lara, Helena Inês, Susana de Moraes, Isolda Cresta, Joaquim Pedro de Andrade, Mario Lago, Fernanda Montenegro, Flávio Rangel, João do Vale, Edu Lobo e Antônio Carlos Fontoura.²¹⁰

O comprometimento da cantora Nara Leão com as questões políticas do País, bem como o circunstanciamento histórico de Nelson Werneck Sodré sobre a polêmica “quem é o povo no Brasil?” acabam por responder também às provocações de um importante estudioso da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão. Embora suas análises sejam anteriores às de Edécio Mostaço, em sua obra *Teatro e Política* ele compartilha da mesma noção de povo defendida pelo crítico teatral e consequentemente problematiza a participação de Nara e a sua “incapacidade” musical, vocal e *social* para cantar baiões – uma expressão popular que se descaracteriza na voz de uma artista burguesa da classe média carioca.

²⁰⁹ CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 111.

²¹⁰ A repercussão do caso instigou o poeta Carlos Drummond de Andrade a criar um poema que foi publicado no *Correio da Manhã* e dirigido exclusivamente ao Presidente da República, o marechal Castelo Branco. Embora o poema apresente uma conotação essencialmente polida, branda aos mandos e às ações políticas dos militares, intercede pela liberdade de Nara: “Meu honrado marechal, Dirigente da nação, Venho fazer-lhe um apelo: Não prenda Nara Leão. [...] Se o general Costa e Silva Já nosso meio chefe Tem pinta de boa praça, Pra que tal irritação? Que disse a mocinha, enfim, De inspirado pelo cão? Que é pela paz e amor E contra a destruição? Deu seu palpite em política Favorável à eleição De um bom paisano – isso é crime, Acaso, de alta traição? [...] Meu ilustre general, Dirigente da nação, Não deixe, nem de brinquedo, Que prendam Nara Leão”. Ver: Ibid., p. 115-116.

Em sua obra **Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto**,²¹¹ Tinhorão defende a ideia de que não só *Opinião*, mas também as manifestações artísticas que partiram para o “engajamento político” na década de 1960 eram limitadas, apresentando uma ternura paternalista pelo povo sofredor. Tudo se inicia, diz ele, com a peça *A Mais Valia vai Acabar Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri. Depois se estende para o cinema com o filme *Cinco Vezes Favela*. Nessa mesma direção está o *Show Opinião*, que lança uma visão ilusória da realidade, além de apresentar um velado sentido político, nove meses depois da vitória do movimento militar de 31 de março de 1964.

Em 1966 Tinhorão lança outra obra, **Música Popular Brasileira: Um Tema Em Debate**,²¹² em que classifica o *Show* como *um equívoco de Opinião*. Para o autor o espetáculo é essencialmente propagandístico, ideológico e idealista e, mais, está visivelmente a serviço da esquerda frustrada e assustada com a implantação do Golpe:

O *Show Opinião*, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do texto cuidadoso de seu programa – de uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado com o comunismo instaurado pelo Golpe Civil Militar de 1º de abril de 1964. Segundo os defensores desse idealismo, o *Show Opinião* seria a mais séria tentativa de despertar a consciência nacional do povo, através de uma espécie de propaganda subliminar oferecida com o atrativo da boa música popular. Foi como decorrência desse princípio e dentro desse esquema que Nara Leão anunciou até que ia gravar baiões.²¹³

Mas o desafio maior de Tinhorão pelo musical de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa advém da apropriação da cultura popular pela classe média carioca, desprovida, segundo suas reflexões, de cultura própria. Argumenta que o gosto repentino da jovem elite do Rio de Janeiro pelos sambas suburbanos e pelos baiões nordestinos nada mais era do que uma forma de rever as fracassadas composições musicais fundadas nas falsidades culturais do *jazz* que entrou maciçamente no Brasil a partir do trabalho dos músicos da chamada *bossa nova*.

Aliás, cabe destacar que, mais do que qualquer outra pessoa, foi Tinhorão que liderou a fervorosa campanha contra a participação de Nara Leão no *Show Opinião* e

²¹¹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Brasileira**: da Modinha à Canção de Protesto. Petrópolis: Vozes, 1975.

²¹² Id. **Música Popular**: um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 85.

²¹³ Ibid.

consequentemente contra a sua adesão às manifestações da cultura popular. E é com esse tom de reprovação que argumenta:

Assim, o que a decisão anunciada pela cantora Nara Leão queria dizer, então, era apenas que neste novo momento de apropriação da cultura, por parte da classe média, a consciência da alienação estava gerando outra fase de idealismo. O que houve, na realidade, é que o grupo simbolizado na antiga deusa da bossa-nova percebeu a falsidade cultural que consistia em cantar composições jazzísticas com letras em que a novidade do impressionismo nascia da falta de sintaxe, e revelava a ausência de conteúdo que transformava todas as músicas numa espécie de melado musical.

Para sanar esse mal, o idealismo dos responsáveis pela nova tendência juntou o oportunismo talentoso do compositor urbano Zé Kéti à ingênua autenticidade do compositor nordestino João do Vale, descoberto, a despeito do seu sucesso como compositor de baiões em todo o Nordeste, há 15 anos.²¹⁴

Em meio ao “suposto” oportunismo da nova geração de músicos cariocas dos anos 1960, o autor ainda indaga: “Aliás, como nasceu o próprio Show Opinião?”.²¹⁵ Nasceu do idealismo exagerado e entusiástico da geração universitária, ante a apresentação de sambas antigos, esquecidos como as composições de Cartola, de Ismael Silva e de Nelson Cavaquinho no restaurante Zicartola. Por sua vez, o afamado restaurante do tradicional sambista Cartola e sua esposa D. Zica também nasceu como decorrência do mesmo fenômeno: “[...] entusiasmo que levou a classe média a procurar nos morros a fonte da vitalidade de uma cultura que não encontrara exemplo em seu próprio meio”.²¹⁶

Para o autor, essa desmesurada e descabida contradição materializada na apropriação das manifestações culturais populares pela classe média urbana está sedimentada no determinismo histórico-sociológico, que mostra “[...] que uma cultura particular não se transplanta, mas se cria pela sedimentação progressiva de fatores condicionantes, não apenas durante uma vida, mas durante muitas gerações”.²¹⁷ Nesse processo, a classe média se mostra essencialmente frágil e ineficiente por não conseguir estabelecer ou constituir seus próprios padrões culturais, o que a faz uma classe com traços marcadamente idealistas e ingênuos:

As camadas médias não conseguirão, jamais, um caráter próprio, porque a sua característica é exatamente a falta de caráter, isto é, a impossibilidade de fixar determinado traço por longo tempo, em consequência da sua extrema mobilidade dentro da faixa situada entre a prestação de trabalho mecânico

²¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 84.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid., p. 84-85.

²¹⁷ Ibid., p. 85.

(salário-mínimo) e a detenção dos meios de produção (grande capital financeiro e de indústria).

Por que insistem, então, os responsáveis pelas diretrizes culturais da classe média brasileira, e particularmente a carioca, em mais uma tentativa de apropriar-se da cultura popular?

Insistiam, como das outras vezes, por idealismo. Embora muitos dos orientadores da moderna tendência à comunhão com a cultura popular tivessem as suas tinturas de marxismo, a sua ingenuidade era evidente.²¹⁸
[Destaques nossos]

Não há dúvida de que José Ramos Tinhorão engrossa a fileira dos *músicos puristas*, que veem o contato entre a bossa-nova (manifestação da classe média) e os sambistas do subúrbio carioca como prejudicial ao próprio samba e à própria cultura popular. Contudo, acompanhando o próprio desenvolvimento da música popular brasileira durante toda a década de 1960, o que parece mais correto pensar é que esse “encontro” ou esta “simbiose” foi praticamente inevitável e houve sim para os dois um proveito mutuo.

Nessas circunstâncias, diferentemente do que profere Tinhorão, a aliança entre a facção nacionalista da bossa-nova e o movimento estudantil universitário gerou consequências e avanços importantes tanto para valorização da música brasileira no mercado quanto para ampliação do gosto eminentemente popular. Esse “contato” promoveu de forma significativa a ruptura das barreiras entre o samba popular e o samba “bossa nova” da classe média. Cartola, Helton Medeiros, João do Vale, Zé Kéti e tantos outros que até então tinham sido limitados a vida de ostracismo (ainda que com grande prestígio local) puderam enfim dialogar com um público mais jovem que até então só ouvia a música produzida por sua própria classe.

Nesse sentido, a relação cultura popular *versus* cultura classe média não pode ser entendida apenas como *oportunismo* de uma classe social em prejuízo de outra, ou como *simples interesse na vendagem de produtos culturais originais no mercado da arte*. Ao contrário disso, deve ser compreendida como um momento singular que permitiu a criação de novas possibilidades estéticas e artísticas para a música, para o teatro e para o cinema. Em suma, foi um momento de recriação da arte nacional que juntava os diferentes códigos artísticos e as formas estéticas a um conteúdo comum: o de pensar e denunciar a realidade do País que se militarizava e se empobrecia.

²¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 85.

Esse novo cenário da arte nacional, articulado, sobretudo, no processo de recriação da cultura popular, foi também objeto de reflexão do produtor musical Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis em um instigante artigo publicado na Revista Civilização Brasileira, “A Nova Geração do Samba”. Ao reconhecer as possibilidades de novos trabalhos a partir da troca entre os diferentes níveis de cultura, o autor acaba respondendo às provocações de Tinhorão:

Se esse aproveitamento é desonesto ou não, se é um roubo das idéias dos compositores populares parece ser uma questão desmentida pelos próprios fatos. Quem ouve um samba de Carlos Lyra de inspiração popular vê logo que não é um pastiche, uma copia servil, mas sim uma criação pessoal, complexa, em que o samba do morro fornece apenas o arcabouço, o clima. Também não existe roubo, pois não há substituição. Os compositores como Zé Kéti e Nelson do Cavaquinho já haviam sido definitivamente aliçados do grande público pelas forças que controlam o mercado. Que eles possam reiniciar o diálogo com um público maior, mesmo que misturado com músicos da classe média, é para eles uma oportunidade válida, tanto assim que nenhum deles nunca se recusou a esta colaboração. Seria um excesso de otimismo crer que as classes populares pudessem mesmo dominar a música popular brasileira na sua produção: a verdade é que elas não vivem numa sociedade estruturada para servi-las, sendo o contrário o que acontece. Que se obtenha uma certa medida de participação popular na nossa música, é o máximo com que pode contar.²¹⁹

Ao lado disso, é importante destacar que o diálogo que se projetou ao longo dos anos 1960 entre o samba popular e as canções da bossa-nova faz parte do processo de desenvolvimento histórico da música popular brasileira. E, mais, o que os *músicos puristas* – e neste grupo inclui-se Tinhorão – não podem perder de vista é que nesse processo as forças e os valores políticos que atuam na formação da música não se desenvolvem de maneira contínua e estável, mas a partir de um processo contraditório que se constitui no âmbito da história a partir de *permanências, rupturas e perspectivas*.²²⁰

²¹⁹ REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A Nova Geração do Samba. **Revista Civilização Brasileira**, n. 02, p. 366-367, maio de 1966.

²²⁰ No âmbito do desenvolvimento histórico da Música Popular Brasileira, especialmente na década de 1960, o debate e as contradições artísticas, políticas e estéticas da música popular podem ser sistematizados a partir de três tendências: (01) *postura nacionalista defensiva*: vertente cujo representante maior era José Ramos Tinhorão, cuja tese era a de que somente os compositores oriundos das camadas populares seriam legítimos praticantes da música popular brasileira. “O povo”, concebido quase sempre como entidade abstrata, sem matizes de classe – guardaria em si os resíduos do “caráter nacional Brasil” e nele se depositaria a chave da autenticidade oposta à alienação das classes médias. A tese de Tinhorão se tornou bastante conhecida na década de 1960, a partir da fervorosa militância nas páginas dos jornais cariocas e na produção de polêmicas obras – *Música Popular um Tema em Debate* e *O Samba Agora Vai: a Farsa da Música Popular Brasileira*. (02) *posição nacionalista que aceita a adesão de compositores universitários da classe média e de extração pequeno burguesa*: nessa vertente o critério de brasilidade não se encontra na origem social do compositor e sim em como a obra pode servir às perspectivas dos populares. Manifesta um grande interesse pelo engajamento político, afastando-se, assim, das convicções amorosas e das convenções harmoniosas da bossa

Outra ressalva às polêmicas considerações de Tinhorão diz respeito à concepção essencialmente fechada e, por que não, reducionista que apresenta sobre *cultura popular*. O autor compreende os códigos de comportamento, as crenças e as práticas cotidianas das classes subalternas como expressões espontâneas de uma cultura popular original e autônoma, permeadas por valores autênticos, puros e que, quando colocados em contato com outras experiências, se “contaminam”, perdendo de forma substancial a essência que a sustenta.

Ao colocar em questão a “apropriação” da cultura popular pela classe dominante, o autor limita por completo o campo de atuação em que se processa a experiência estética da cultura popular. Para Tinhorão a cultura dos homens pobres suburbanos deve permanecer no morro, as práticas e as vivências dos artistas que cantam baiões deve se limitar ao nordeste. Indubitavelmente, José Ramos Tinhorão endossa uma visão ortodoxa, antiquada e atualmente superada pelos novos estudos culturais: a cultura como uma manifestação nitidamente hierarquizada em “cultura dominante” e “cultura popular”.

Esse posicionamento vem de encontro aos estudos da cultura popular sugeridos pelo historiador italiano Carlo Ginzburg em sua obra *O Queijo e os Vermes*.²²¹ Ao narrar a história de Domenico Scandella – conhecido por Menocchio – queimado por ordem do Santo Ofício, o historiador apresenta uma das mais interessantes histórias da Inquisição, da cultura popular e da cultura erudita da Época Moderna. Nesse trabalho, Ginzburg rompe com a ideia aristocrática de que existe uma cultura superior a outra e para isso trabalha com a concepção de *circularidade cultural*, ou seja, o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica.

A ideia de *circularidade cultural* permite avaliar que as diferenças e a permanência de elementos culturais comuns presentes em classes sociais diversas convivem, dialogam e compartilham experiências no âmbito da mesma realidade histórica em que se encontram.

nova. As canções populares assumem a perspectiva popular e política do Centro Popular de Cultura, do Teatro de Arena de São Paulo, do Grupo Opinião e do Cinema Novo. Foi no âmbito dessa tendência que despontou a chamada “música de protesto”, entendida como bandeira, símbolo de repúdio à Ditadura Militar. Seus teóricos: Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis e Nelson Lins e Barros. (03) *postura antinacionalista*: opunha a uma série de valores artísticos e estéticos das tendências anteriores. Os compositores e músicos eram chamados de Tropicalistas (representados entre tantos por Caetano Veloso, Rogério Duprat, Torquato Neto, Tom Zé e o grupo de rock Os Mutantes) e defendiam certa autonomia dos fenômenos artísticos, além de solicitar procedimentos musicais modernos, o que se confirma pela incorporação, em suas composições, do *iê, iê, iê* – corrente musical desprezada pelos setores nacionalista dos anos 1960. Ver: ARTE EM REVISTA. **Caminhos da MPB**, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, jan./mar. 1979.

²²¹ GINSBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

Assim, a materialidade da *circularidade cultural* no âmbito dos debates sobre a música popular brasileira e principalmente na realização do *Show Opinião* pode ser amplamente constatada nas argutas e oportunas intervenções de Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis:

[...] existem músicos, como Baden Powell, em que é difícil saber onde acaba o samba tradicional e onde começa a bossa nova. E casos de colaboração bastante bem sucedida entre pessoas ligadas às duas correntes, respectivamente: as músicas de Pinxiguinha com letras de Vinicius de Moraes, por exemplo, usadas no filme *Sol Sobre Lama*, de Alex Viany. Sem falar na quase impossibilidade de afirmar com precisão a que classe social pertence esse ou aquele músico. Quem é mais popular: Nara Leão, que sempre viveu em Copacabana, mas voluntariamente tomou a si os problemas das classes menos favorecidas, ou Ângela Maria, que já trabalhou numa fábrica, mas hoje chega a se prontificar a cantar para as tropas colonialistas portuguesas em Angola, mediante bom pagamento? Um intérprete não canta só problemas seus. Em Nara essa distância entre o problema pessoal e o problema interpretado chegou a um máximo. Mesmo quando canta músicas escritas por letristas do sexo masculino conserva o gênero no masculino, ao contrário do que fazem quase todas as outras cantoras populares. O ponto de vista apresentado por ela é sempre o do compositor.²²²

À luz dessas ponderações, algumas questões a José Ramos Tinhorão fazem-se necessárias: É possível pensar em uma cultura popular subordinada à cultura dominante? Existe uma relação de dependência entre as culturas ou é possível falar em circularidade (em troca de experiências) entre os dois níveis de cultura? Em se tratando do musical *Show Opinião*, a cultura popular (samba, baião, cordel, sotaque, trejeitos) não passa por um processo de resignificação no palco?

Acrescente-se a essa discussão que José Ramos Tinhorão compreende a cultura popular como uma manifestação limitada por um único tempo: *o tempo de sua matriz, o tempo de sua gênese*. Nessa direção, enxerga o samba do carioca Zé Keti e os baiões do nordestino João do Vale como expressões superadas pelo tempo, ou seja, obras datadas, que servem de reflexão e compreensão apenas para o momento histórico em que foram concebidas. Sendo assim, essas manifestações, ao serem redimensionadas a circunstâncias de outro tempo – que não o da sua produção – se transformam em manifestações vazias, desprovidas de essência e descaracterizadas em suas possibilidades de articulação política.

Os argumentos de Tinhorão encontram forte acolhida nos debates acerca da *estética da recepção*, especificamente no âmbito dos estudos da Hermenêutica. Para o pensador

²²² REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A Nova Geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, n. 02, p. 367, maio de 1966.

Asthetik Schleiermacher, o contato da arte com o intérprete ou com um mundo histórico que lhe é exterior descaracteriza por completo a essência da obra:

[...] a partir do momento em que as obras de arte entram em circulação. Ou seja, cada uma (obra) tem uma parte de sua compreensibilidade a partir de sua compreensão original. [...] Por isso a obra de arte perde algo de sua significância quando é arrancada de seu contexto originário e este não se conserva historicamente [...]. Assim, uma obra de arte está enraizada na realidade, também no seu solo e chão, no seu entorno. Ao ser retirada desse entorno e entrar em circulação, é como algo que foi salvo do fogo e agora traz as marcas do queimado.²²³

Diferentemente de Schleiermacher, a questão do tempo histórico na compreensão e interpretação de uma obra tornou-se primordial para o pensador Hans-Georg Gadamer e deve ser entendida como uma contribuição importante para todos aqueles que pensam a arte no campo da História. Para o teórico, a distância temporal e a ocasião de representação da obra são possibilidades positivas e produtoras da compreensão: “só a distância permite que o objeto não seja recebido com a mesma preconcepção de seus contemporâneos, tornando possível questionamento”. Nesse sentido, *o modo de ser da arte* não existe em um espaço neutro, atemporal e circunstancialmente apolítico. Ao contrário disso, a ocasionalidade, a temporalidade são instrumentos que permitem à obra de arte determinar-se de maneira nova, redimensionar seus significados e receber outras interpretações. Para Gadamer,

[...] é incontestável que a arte jamais é passado, mas consegue superar a distância dos tempos através da presença do seu próprio sentido. Assim, parece que a partir de um duplo ponto de vista o exemplo da arte nos mostra um caso privilegiado de compreensão. A arte não é mero objeto da consciência histórica e, no entanto, a sua compreensão implica sempre uma mediação histórica. [...] se sabemos e reconhecemos que a obra de arte não é um objeto a-temporal da vivência estética, mas pertence a um mundo e somente este poderá determinar plenamente o seu significado, parece que devemos concluir que o verdadeiro significado da obra de arte só pode ser compreendido a partir desse “mundo”, portanto, principalmente a partir de sua origem e de seu surgimento.²²⁴

As considerações de Hans-Georg Gadamer visivelmente se aproximam dos fundamentos teóricos e metodológicos em que se organiza o conhecimento no campo da história, para o qual as evidências devem ser questionadas e indagadas, toda arte é política e traz no seu âmago as lutas políticas de uma época. Por isso nenhuma obra de arte é superada

²²³ SCHLEIERMACHER, Asthetik; ODEBRECHT, R. apud GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Universitária São Francisco, 2007, p. 233.

²²⁴ GADAMER, 2007, op. cit., p. 232-233.

pelo tempo. Ao lidar com fontes artísticas, sejam elas “engajadas” ou “não engajadas”, “populares” ou “eruditas”, é importante atualizá-las, redimensioná-las de acordo com seu momento de produção e, sobretudo, com os interesses do presente, da atualidade.

Outra obra não menos polêmica que as de Edécio Mostaço e de José Ramos Tinhorão é **Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde**,²²⁵ da pesquisadora Heloisa Buarque de Holanda. Suas reflexões, que são referência para todos aqueles que se dedicam ao estudo da arte e da cultura nos anos 1960, levantam uma série de restrições ao engajamento político e à qualidade literária das manifestações que se empenharam em denunciar os problemas políticos e sociais antes e depois do Golpe Civil Militar no Brasil em 1964.

Em relação à produção artística que antecede o Golpe, a autora levanta vários questionamentos acerca das diretrizes políticas da produção cultural apresentadas por Carlos Estevam Martins em 1962 no Centro Popular de Cultura. Em sua análise, a opção dos intelectuais e artistas pela produção de uma *arte popular revolucionária* acabou por reduzir a poética das obras literárias a um discurso meramente esquemático, paternalista, conformista e, sobretudo, pobre.

Em 1963, o Centro Popular de Cultura lançou mais uma obra da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, dessa vez um livro de poesias explicitamente politizadas e engajadas aos problemas sociais, políticos e culturais do País. De acordo com a pesquisadora, a obra apresenta limitações não só do ponto de vista político, mas, sobretudo, do artístico. Assim, a coleção *Violão de Rua* – que traduzia a tendência cepecista de uma *arte popular revolucionária* – teria acabado por colocar em cena a linguagem do intelectual engajado na década de 1960, cuja proposta ideológica em “ser povo” acabou produzindo um discurso meramente *simplista, inocente e despretensioso*, marcado ainda por linguagens e signos populares estilizados nos modelos de expressão provinciais ou arcaicos.

Para a pesquisadora, a “espontaneidade” da *linguagem popular* do militante de esquerda colocava em cena a postura equívoca e limitada daqueles que partiram para o engajamento político na década de 1960. Ao se colocar na posição de “povo” ou de “entendedor dos problemas do povo”, artistas e intelectuais assumiram uma postura moralista, solidária e pacifista diante dos problemas colocados naquele momento:

²²⁵ HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens** – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

O artista popular revolucionário poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de “burguês de doirada tez” para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversação da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista, “a gente pensava que fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem darmos conta da extrema complexidade do problema”. Uma missão assumida como tal: trata-se de um *dever*, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – revolução nacional popular.

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “síntese das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente, ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível – a favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nesta poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática.²²⁶ [Destaques nossos]

O grande problema para Heloisa Buarque de Holanda consiste em relacionar o “engajamento” das obras artísticas a sua “qualidade literária”. Em termos práticos sua tese sugere o seguinte: a obra de arte engajada não tem qualidade artística, é pobre em conteúdo e em elementos artísticos e estéticos e, mais que isso, não apresenta sob uma perspectiva revolucionária os problemas vividos na década de 1960.

Nesse sentido, a autora entende que o discurso poético das manifestações produzidas como *arte popular revolucionária* não teve, apesar de seu propósito explicitamente engajado, uma função revolucionária. Ao optar por um discurso poético que atendesse e dialogasse com os interesses da massa, as obras artísticas se tornaram excessivamente *didáticas, esquemáticas e panfletárias*, fazendo com que a abordagem política sobre o processo histórico em questão fosse reduzida a fervorosos apelos visivelmente *inocentes, pacificadores, solidários e forjadores do popular*. E, mais, a abordagem política exacerbada suplantou o valor artístico e literário das obras, o que conseqüentemente as tornou *obras menores*.

²²⁶ HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens** – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981, p. 25-26.

Com essa análise, a autora avalia que depois da implantação do Golpe Civil Militar a produção literária cuja poética era o *discurso popular nacionalista* vai aos poucos cedendo lugar a outras manifestações que procuravam dialogar com os problemas advindos da Ditadura. A literatura perde o seu vigor e refugia-se em outras produções, deixando de corresponder às necessidades colocadas pela situação política.

Nessas circunstâncias, depois de 1964 o cenário cultural brasileiro viu florescer no Cinema, no Teatro, nas Artes Plásticas e na Música Popular Brasileira uma cultura essencialmente de esquerda disposta a avaliar o seu malogro diante da facilidade de implantação do Golpe. Fracassada em seus projetos políticos e em sua sede revolucionária, as manifestações engajadas passaram, então, a atuar num circuito nitidamente integrado ao sistema, ou seja, passaram a dialogar com um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média. Nesse processo limitado de atuação política, outro problema desponta, argumenta a autora: a inserção da arte engajada no mercado de produção cultural. Em sua análise, a arte engajada se transformou em um negócio rentável no âmbito da indústria cultural instalada na década de 1960. Consequentemente, se processou a mercantilização da luta política que dizia ser a *resistência* aos acontecimentos políticos de 1964:

A perda de contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criou num primeiro momento uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática e ingênua – apregoando obviedades para um público “culto” e, grosso modo, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros *meetings* onde a *intelligentzia* renova entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção “revolucionária” uma opção “espiritual”. Enquanto ela reitera em seus encontros cívicos-teatrais propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos *yanques*, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelos sistemas. [...] Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público.²²⁷ [Destaques nossos]

Até o momento, nota-se que Heloisa Buarque de Holanda minimiza por completo a importância e capacidade política das manifestações que optaram pela resistência à Ditadura.

²²⁷ HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens** – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981, p. 30-31.

Do seu ponto de vista, essas obras são esquemáticas, didáticas, pacificadoras da luta política e, o mais grave, ao se inserirem no mercado de produção da arte perderam por completo o objetivo de luta, passando a almejar apenas um *status* privilegiado no mercado e na divisão dos bens culturais. Ao se debruçar sobre o *Show Opinião*, a autora usa os mesmos critérios de avaliação e enxerga o espetáculo de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa como uma produção *mitológica* que, na ânsia de criticar e contestar os problemas da Ditadura, acaba por reproduzir e enaltecer os valores cívicos que compunham a base ideológica do Regime. Acrescente-se, ainda, o caráter festivo, alegre, divertido e amistoso do espetáculo, numa explícita alusão ao posicionamento da esquerda:

Em dezembro de 1964, realiza-se no Rio de Janeiro o mitológico *Show Opinião*. [...] Como primeira tentativa de responder ao golpe, *Opinião* mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes. Seus autores falam em “unidade e integrações nacionais”, uma expressão que mais tarde ira transforma-se numa espécie de emblema ideológico do próprio regime militar.

É por essa época que surge a “chamada esquerda festiva”, ou “geração Paissandú”. Ainda que apareça ambígua a nomeação de uma esquerda como festiva – num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas – ou ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinema da moda (Paissandú), é importante ver que dessa ambigüidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a festa é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. [...] A falta de acuidade em perceber o conteúdo da ambigüidade que une os termos da esquerda + festiva é fatal, pois o discurso crítico produzido por essa nova geração irá constituir-se exatamente sob o signo da ambigüidade. Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcaram as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60.²²⁸ [Destaques nossos]

Muitas são as restrições que se faz ao pensamento de Heloisa Buarque de Holanda. Ainda que sua obra seja anterior à de Edécio Mostaço, os argumentos de ambas convergem para a ideia de que o *Show Opinião* se organiza a partir de um circuito fechado e que, embora coloque em cena manifestações da cultura popular, o diálogo se estabelece apenas com a classe média, para ela um dos grandes equívocos de artistas e intelectuais que se propuseram criticar e resistir à Ditadura Militar. E foi com essa perspectiva de análise, que a autora interpretou ser o *Show Opinião* uma humorada e bem sucedida *festa*.

²²⁸ HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens** – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981, p. 32-33.

A partir de 1964 a expressão “esquerda festiva” se referia às pessoas que se identificavam com as ideologias socialistas e comunistas – estudantes, jornalistas, artistas, intelectuais –, mas que não apresentavam, em sua militância política, soluções seguras e eficientes para os problemas estruturais do País. Esses jovens militantes, cuja tônica maior era a festa, desejavam fervorosamente a derrubada da ditadura, mas a luta se dava em plano superficial, geralmente em bares, festas e, é claro, em peças alegres, festivas e esvaziadas de conteúdo político.²²⁹

Diante dessa análise, alertamos para o fato de que *Opinião*, antes de ser entendido como uma posição política idealista, ingênua e festiva da esquerda, deve, necessariamente, ser interpretado à luz dos acontecimentos políticos de 1964. Depois da instauração da ditadura, a esquerda redimensionou suas posições táticas e reviu seu papel e seus propósitos políticos no processo histórico em questão. Nesse sentido, o contexto não era mais para a “propaganda

²²⁹ Segundo Zuenir Ventura, a expressão “esquerda festiva” foi inventada pelo colunista Carlos Leonam em 1963, numa festa em Jaguar organizou: “O falecido ministro San Thiago Dantas acabara de decidir que havia duas esquerdas: ‘A esquerda positiva e a esquerda negativa’. Leonam, um atento cronista do comportamento carioca, estava dançando quando teve a idéia. Correu para a mesa de Ziraldo e disse: ‘Tem outra esquerda, é a esquerda festiva’. No dia seguinte, ele noticiava sua descoberta na coluna que mantinha no *Jornal do Brasil*. Estava inaugurada uma expressão que teria presença assegurada no léxico e no espectro ideológico da política nacional. ‘A esquerda festiva começou mesmo a ser realidade depois de 64’, acredita o poeta Ferreira Gullar, um membro assumido do grupo. ‘A esquerda recorreu então à festa como uma forma de se manter, de ir adiante, de não morrer, de resistir’. [...] “O repórter Antônio Teixeira Júnior fez em 68, na revista *Fatos & Fotos*, uma divertida caricatura da “esquerda festiva”: Em geral, ela usa minissaia e eles têm barba, só usam calça lee e camisa de marinheiro, embora detestem os militares e os americanos, esses imperialistas. ‘São insatisfeitos, rebeldes, do contra, auto-suficientes e autores de frases que não raro pertencem a Sartre ou Jean-Luc Godard’”. VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.47-48.

Em 1967 Antonio Callado publicou *Bar Don Juan* (1971), uma trama literária cujo conteúdo político e a composição dos personagens se configuram como uma explícita crítica à geração de intelectuais a que pertencia: a “esquerda festiva”. A pesquisa de mestrado da historiadora Cláudia Helena da Cruz discute essa questão: “*Bar Don Juan* aponta para as tentativas fracassadas de se fazer a revolução, marcada pela ausência do povo, que está preso ao “conformismo”, intimidado com a repressão, com a falta de informação. Portanto, cabe aos intelectuais fazerem alguma coisa, mesmo que sua realidade revolucionária seja a da teoria e não da prática. A escolha de um bar para as discussões políticas sobre a revolução já denuncia certa desorganização e inexperiência da “esquerda festiva”. *Bar Don Juan* não apresenta um personagem central como em *Quarup*, mas um grupo de intelectuais que se reúnem em um bar na Zona Sul do Rio de Janeiro, para beberem, fumarem e discutirem sobre a sufocante situação da vida nacional, após o Golpe Civil Militar. Esse grupo, formado por artistas e boêmios, tem em comum o compromisso com o ideal de libertação, que só poderia acontecer com a luta armada. Mas a vanguarda intelectual não estava preparada para pegar em armas. [...] o movimento de guerrilha que organizavam apontava para o fracasso desde o início, era a ação de um grupo isolado, sem preparação, o único que sabia utilizar uma arma era Aniceto, um homem simples, “jagunço”, que trabalhava como “leão de chácara” no *Bar Don Juan*. [...] Quando o grupo finalmente consegue chegar a Corumbá, em vez de iniciarem a resistência armada, sofrem um esfacelamento. [...] assim, o movimento de resistência, cheio de boas intenções fracassou por falta de organização, o que restou do grupo passou a refletir sobre o fracasso, no final do romance, ressurgem. Laurinha decide voltar a combater a ditadura, Mariana, Aniceto seqüestraram um avião e fogem para Cuba. O fim aponta para rearticulação da luta, depois que aprenderam com os erros”. CRUZ, Cláudia Helena da. **Encontros Entre a Criação Literária e a Militância Política: Quarup** (1967) de Antônio Callado. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 41-42.

política” e para a “militância revolucionária”, como insistem os críticos até aqui mencionados. Ao contrário, a esquerda se viu num momento de incerteza, o que necessariamente permitiu fazer convergir sua ação política para o campo da *resistência democrática*.

Ao lado disso, o Golpe Civil Militar de 1964 trouxe dúvidas, angústias e o sentimento exacerbado de perplexidade. A contribuição de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes para a resolução dos impasses vividos foi certamente construir, organizar um trabalho de resistência política e cultural. Nesse sentido, o tempo do *Show Opinião* não é aquele que Heloísa Buarque de Holanda insiste em lhe dar: o do incitamento à luta armada ou adesão às táticas revolucionárias das guerrilhas latino americanas. Nesta tese o *Show Opinião* deve ser interpretado como uma *alegoria ao Golpe*, momento em que a esquerda se mobiliza para redefinir seu projeto cultural e repensar suas táticas políticas. Na peça, a participação da cantora Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale pode se interpretada como a representação do novo papel do “intelectual”, do “militante” frente à política nacional: o de buscar conciliações políticas em diferentes setores da sociedade, o de se aproximar das classes subalternas e agregar forças múltiplas para uma luta organizada.

Para esse debate são oportunas as considerações tecidas pela pesquisadora Iná Camargo Costa em sua obra **A Hora do Teatro Épico no Brasil**.²³⁰ Nessa obra, a autora endossa algumas interpretações já apresentadas nessa discussão e reduz por completo a importância política do espetáculo, interpretando-o como um “quartel general da resistência cultural ao Golpe”. Em sua perspectiva de análise, o musical, que é entendido como uma manifestação engajada e de resistência pelos artistas e intelectuais de esquerda, minimizou os acontecimentos políticos da noite de 31 de março. Para ela, não só o *Opinião* como outros espetáculos que são engajados na linha cepecista “[...] lidam com o Golpe Civil Militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas “análises de conjuntura elaboradas no calor da hora”.²³¹

Outra questão polêmica, porém comum nas interpretações apresentadas até aqui, diz respeito a explícita adesão do *Show Opinião* às diretrizes políticas do Partido Comunista Brasileiro. Novamente, o trabalho estético e político de Viana, Paulo Pontes e Armando Costa é tratado como um simples reflexo das opções políticas e ideológicas do Partido, atendendo,

²³⁰ COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

²³¹ Ibid., p. 102.

sobretudo, às ordens do “recuo organizado” como forma de conter a Ditadura que paulatinamente se estruturava no País.

Opinião corresponde à palavra de ordem de “recuo organizado” dada pela direção do PC aos seus militantes do “*front cultural*” e não apenas escamoteia essa situação como ainda a apresenta como um “avanço” decorrente de “crítica” aos erros do período anterior. Mais grave: os erros do período anterior nada mais são do que os poucos momentos em que militantes do partido estiveram em sintonia com os avanços reais nas lutas populares (no campo, na cidade e no “*front cultural*”), agora entendidos negativamente como “radicalização” [...].

Esse recuo “organizado”, depois apresentado como reorganização de alguns veteranos no âmbito do teatro profissional – uma vez que a rua e outros espaços conquistados pelo CPC tinham sido bloqueados pelos tanques –, rapidamente passa a ser pensado como um avanço. A idéia se consolida primeiro no *Show Opinião*, depois no indiscutível sucesso que ele fez e, finalmente, na opinião de seus criadores.²³²

As análises de Iná Camargo sobre o *Show Opinião* não são inovadoras. Suas restrições dirigem-se exclusivamente para um determinado segmento da militância política no campo da esquerda: a *resistência democrática*. Nesse sentido, faz-se necessário redimensionar suas análises à luz dos embates políticos e do processo de autocrítica pelos quais passou a esquerda depois de 1964. Assim, diferentemente do que argumenta a autora, não interpretamos esse processo como *recuo* ou *retrocesso da luta*, mas como um *distanciamento* inevitável para pensar o cenário político brasileiro, no qual o poder do estado se encontrava, a partir de então, com exclusividade nas mãos de ditadores. E foi essa a postura que tomou o Partido Comunista Brasileiro, ao mobilizar setores engajados à luta política, à militância, à cúpula do Partido com o propósito de avaliar os erros e as fragilidades das estratégias de luta que permitiram a fácil instalação do Golpe. Em maio de 1965, a avaliação ocorreu por meio de uma Resolução Política de seu Comitê Central, que afirmava:

[...] A vitória do Golpe Civil Militar pôs a descoberto muitas de nossas mais sérias debilidades. Fomos colhidos de surpresa pelo desfecho dos acontecimentos e despreparados não apenas para enfrentá-los, como também para prosseguir com segurança e eficiência em nossas atividades nas condições criadas no País. Revelou-se falsa a confiança depositada no “dispositivo militar” de Goulart. Também, falsa era a perspectiva, que então apresentávamos ao partido e às massas, de uma vitória fácil e imediata. Nossas ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder, tornaram-se evidentes. Cabe-nos analisar o processo que nos levou a semelhante situação.²³³ [Destaques nossos]

²³² COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 110.

²³³ CARONE, Edgar. *O PCB (1964-1982)*. São Paulo: Difel, 1982, p. 24. v.3. apud RAMOS, Alcides Freire. *O Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002, p. 274.

Em virtude dessa avaliação, as fissuras ideológicas existentes no interior do Partido delinearão com precisão os novos campos da atuação que viabilizaria a luta contra a ditadura militar. Fervorosamente, despontou-se o grupo daqueles que optaram pela *luta armada*, ou seja, pela luta política militarizada através de inúmeras guerrilhas que atuavam no meio rural e nas áreas urbanas do País. Como estratégia política, os militantes desse grupo viam os focos guerrilheiros como o passo inicial para a revolução. Assim, ao ideal de arrastar as massas populares para o processo revolucionário, soma-se ainda a eficácia política de fazer a revolução através de pequenos grupos audaciosos. Entre os militantes guerrilheiros algumas figuras se tornaram emblemáticas no âmbito da história da ditadura brasileira, como Carlos Lamarca, Fernando Gabeira, José Dirceu, Carlos Marighela, João Amazonas e Leonel Brizola.²³⁴

Em oposição às táticas políticas da luta armada estavam os militantes *pacifistas*, aqueles que optaram e lutaram pela *resistência democrática*, ou seja, uma luta organizada através da conciliação e do diálogo entre os setores tradicionais e progressistas da sociedade brasileira. A principal tarefa tática desse grupo consistia em *mobilizar, unir* e, sobretudo, *organizar* a classe operária. Nessa luta – que tinha por princípio a volta do Estado de direito por *via pacífica, pela ação política da organização das massas* – o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho foi um dos primeiros a aderir à determinação do Partido.

²³⁴ No âmbito da historiografia brasileira alguns trabalhos avaliaram os desacertos da opção pela luta armada no combate à ditadura *Canibalismo dos Fracos*, do historiador Alcides Freire Ramos, é um deles. O autor toma como objeto de estudo o filme *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e discute à luz dos temas da Inconfidência Mineira os problemas da militância política na década de 1960/1970. Na perspectiva de análise do historiador, o filme de Joaquim Pedro permite (re)avaliar o papel dos militantes da esquerda que, no “calor da hora”, pegaram em armas para o combate aos militares e que depois, presos, foram violentamente torturados nos cárceres do Regime. Em especial o capítulo *A Conjuntura Política (1964-1972)* e *Os Inconfidentes* apresenta não só uma análise sobre os mecanismos de tortura e repressão a que foram submetidos muitos guerrilheiros, como também os equívocos ideológicos utilizados na sua formação política, pois, ao entrar na luta armada, deveria abandonar as convicções pequeno burguesas e se transformar em revolucionários entregues às causas do povo e ao Partido. De acordo com as análises do historiador, “[...] além de educação física e ideológica, o indivíduo de origem pequeno burguesa teria de adquirir sólido aprendizado militar associado a todas as consequências que isso traria para o corpo e a mente do guerrilheiro”. Acrescente-se a essa formação a perspectiva essencialmente teleológica da história que servia de fundamento para a eficácia do combate. Assim, “[...] o guerrilheiro, ao passar pelo processo de formação, estaria apto a acreditar que tinha a história a seu lado e que, para chegar aos fins propostos, era preciso apenas ter firmeza, convicção ideológica e espírito de sacrifício. Era preciso, em suma, não vacilar. [...] o tipo de convicção desejada não é aquela que um intelectual normalmente teria em relação às tarefas a que se propõe realizar. Não haveria espaço para a dúvida, tampouco para o esmorecimento diante das adversidades, pois estas se resolveriam, de forma negativa, com o abandono da organização (o “desbunde”, como dizia na época). [...] com efeito, muitos combatentes, quando rememorando o processo pelo qual passaram no momento em que ingressaram nas organizações de esquerda, aludem às inúmeras dificuldades em atingir o ideal proletário/revolucionário propugnado pelas direções partidárias”. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos* – cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002, p. 284-287.

Segundo a historiadora Rosangela Patriota em sua obra **Vianinha – um Dramaturgo no Coração do seu Tempo**,²³⁵ ao manifestar publicamente concordâncias com as táticas políticas do PCB, Vianna foi duramente criticado, chegando a ser chamado de reformista por companheiros do Partido e por segmentos artísticos orientados pela *ação da luta armada*. Contudo, a resposta e as contribuições do dramaturgo a esse debate vieram por meio da criação de diversas peças, entre elas *Papa Highirte* (1968) e *Rasga Coração* (1972-1974).

Na perspectiva de análise da autora, *Papa Highirte* teceu um diálogo com a militância em geral com base em duas orientações específicas. A primeira exaltou a atuação do militante do PCB como a opção correta em face aos impasses do momento. A segunda realizou uma crítica à prática da luta armada, avaliada como irracional, inconsciente e inconsequente no combate à ditadura.²³⁶ Nessas circunstâncias, a peça de Vianinha permite refletir sobre a postura daqueles que tinham como única perspectiva política a força guerrilheira para combater os males da sociedade, identificados no momento como o populismo, os governos militares, a exploração e a pauperização das sociedades sul-americanas.

Em *Rasga Coração*, Vianna evidencia mais uma vez suas convicções políticas alinhadas às proposições do PCB. Certo de que a luta política pela *via armada* fora uma escolha equivocada, divorciada do conjunto da sociedade, o dramaturgo coloca em cena o tema da *militância política* da década de 1960/1970, realizando um diálogo aberto com a tradição do marxismo-leninismo, de um lado, e a contracultura de outro.²³⁷ À luz das reflexões de Patriota em *Rasga Coração*, os “reformistas” (PCB) fizeram a interpretação correta do processo histórico em questão. O resgate dessa atuação e a coerência de propósitos os alçariam à condição de revolucionários. Na peça, o personagem Manguari Pistolão (um burocrata, funcionário público e ex-militante do Partido Comunista) é a explícita representação do militante que aderiu à *resistência organizada*. Para o dramaturgo, a prática de Manguari era a opção mais coerente com os anseios políticos do mundo contemporâneo:

MANGUARI: [...] Tem de mobilizar essa massa, organizar, organização é tudo em Política, Nena... a juventude tem preconceito com a organização, mas a organização é a alma da revolução como o segredo é a alma do capitalismo. [...] e não vou almoçar, tem reunião na Associação dos

²³⁵ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha – um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

²³⁶ Cf. Ibid., p. 127-129.

²³⁷ Uma reflexão atenta sobre o texto *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, frente à resistência democrática dos anos de 1960/1970, é dada pela historiadora Rosangela Patriota, no seu livro **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. (Ibid. especialmente os capítulos III e IV).

Servidores Cíveis, estudo da nova tabela de vencimentos, não se pode aceitar a nova tabela, sou de luta, Nena estirpe de Espártaco!²³⁸

Iná Camargo trata de outra questão, que diz respeito à inserção da música popular brasileira no cenário nacional e comercial do País. A autora compartilha da ideia de que a valorização dos sambas advindos dos subúrbios cariocas e dos baiões nordestinos, apresentados como valorização da autêntica cultura popular, não passa de uma velha estratégia da política cultural do CPC realçada pelo Grupo Opinião, que, no campo político e artístico, apresenta o mesmo formato. Mais que isso, a valorização dos artistas populares no palco, em especial os cantores, estava intimamente ligada aos interesses do mercado radiofônico em plena ascensão no Brasil dos anos 1960.

Descortina-se, então, a primeira parte do show, constituindo o que poderíamos chamar um panorama da “autêntica” música brasileira, elaborado a partir de um foco narrativo carioca, à época o grande centro produtor de música no Brasil – aqui entendido apenas como o local onde se concentravam as gravadoras, as principais emissoras de rádio, os teatros e boates, em suma, os meios de produção e divulgação musical. Por essas características, o Rio de Janeiro atraía os candidatos a músicos (João do Vale), que emigravam de outras regiões do país, assim como milhares de trabalhadores em busca de trabalho.²³⁹

Ainda nessa perspectiva, Iná Camargo endossa a clássica restrição à participação de Nara Leão no musical, em especial a sua súbita e suspeita disposição para cantar baiões. Assim como Edécio Mostaço, José Ramos Tinhorão e Heloisa Buarque de Holanda, a autora enxerga a classe média como representação social das práticas conservadoras e da alienação do País. Acrescente-se, ainda, o discurso vazio do militante recém-convertido ao engajamento e a procura da absolvição de um passado apolítico – para a autora uma tática política explicitamente *stalinista* – que anula as experiências vivenciadas no passado, ou seja, aquelas anteriores à chegada da “consciência política”.

Nara Leão representa o intérprete de classe média, ortodoxamente apresentada como a classe que não tem determinação própria (nem histórica nem cultural) e, portanto, está disponível para o comodismo conservador ou para o engajamento.

Mais adiante ela expõe acidamente um balanço do vazio que caracteriza a sua vida até se resolver a ser cantora: “Eu fazia só ballet expressionista,

²³⁸ PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 181.

²³⁹ COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 106.

xilogravura, violão, pesca submarina e tricô. É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma”.

Tal avaliação corresponde a uma espécie de autocrítica pública (método provavelmente aprendido com os stalinistas) que ilustra bem as convicções de recém-convertidos ao engajamento, desprezando como alienada toda a sua experiência anterior. No caso pessoal de Nara, esses momentos correspondem a “acertos de contas com sua passada consciência bossa-novista” (ou inconsciência, como ela então preferia), mas o endosso dessas opiniões pelo espetáculo corresponde à velha bandeira cepecista – para não dizer provocação á ala direitista da bossa nova.²⁴⁰

Nessas circunstâncias, a pesquisadora avalia que *Opinião* é o exemplo mais claro da mercantilização política que se projetou na década de 1960. Ao lançar um novo produto notavelmente aceito no mercado – a MPB (Música Popular Brasileira) –, o espetáculo se transformou em produto vendável sujeito às tendências do mercado. Portanto, a revolução foi mercadológica:

Dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o *Show Opinião* marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado de MPB. [...] A Revolução foi mercadológica, portanto. E a vendagem do disco *Opinião* de Nara revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da idéia de “universitário padrão”, disposto a consumir o “samba de raízes”, até então desprezado, e a MPB, o novo produto. Foi assim que a história da música brasileira veio conhecer tanto Clementina de Jesus como Edu Lobo. O capítulo seguinte dessa “revolução”, após a crise de 1966, é o dos festivais, quando as próprias gravadoras e as emissoras de televisão assumiram a iniciativa, tentando resolvê-la.²⁴¹

Entretanto, ainda que de maneira limitada e preconceituosa, a autora acaba tocando em uma das questões mais polêmicas que circunda a tensa relação entre arte e política na década de 1960: *o mercado de produção e divulgação da arte*, ou seja, *a indústria cultural da arte*. Inexoravelmente, suas análises delimitam com precisão que uma arte cujo propósito maior é o engajamento político não deve transitar ou atuar nas estruturas do mercado, não deve em absoluto se projetar a partir dos meios de comunicação de massa.

O posicionamento de Iná Camargo e de outros críticos que comungam do mesmo pensamento da autora tornou-se essencialmente contraditório no âmbito do debate que se instaurou sobre o espetáculo *Opinião*. Para os críticos, o *Show* atuou em um circuito eminentemente fechado, restrito exclusivamente à apreciação da classe média universitária,

²⁴⁰ COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 107.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

enquanto o público popular, por sua vez, por motivos óbvios, econômicos, ficou fora de todo o processo. Não só o *Show Opinião* como outras tantas peças que foram encenadas na década de 1960 não atingiram as classes populares e por isso não dialogaram diretamente com os problemas do povo.

Contudo, o *Show Opinião*, por despertar o interesse comercial das gravadoras e interagir diretamente com os meios de comunicação de massa – os festivais de música, os programas de rádio e televisão –, conseguiu de forma significativa atingir e mobilizar os setores pelos quais transitavam as classes populares. Aquilo que sempre foi cobrado dos espetáculos comprometidos com a militância da esquerda e da cultura popular foi então rechaçado como uma oportuna *luta mercadológica*.

Diante dessas contradições, indagamos: Quem é o ator de teatro, o dramaturgo, o músico e o cineasta na década de 1960? Que lugar esses artistas ocupam na sociedade capitalista brasileira? Qual o fim de suas artes – apenas o entretenimento e a diversão? Perguntamos isso porque entendemos que o artista, ao produzir teatro, ao fazer música ou ao criar um filme, está, sim, produzindo bens materiais e de consumo, está, sim, usando a sua nobre força produtiva, enfim, está inserido em um mercado de trabalho, sujeito às variações de apreciação ou de repúdio do público que “consome” e que experimenta a arte.

Ao discutir os problemas de produção e divulgação da música popular brasileira no mercado cultural dos anos 1960, José Carlos Capinam faz uma série de alertas que indiretamente se opõem às restrições de Iná Camargo acerca do desdobramento e do sucesso do *Show Opinião* no mercado radiofônico e televisivo do País. Para ele é inconcebível a ideia de que, em plena ascensão dos meios de comunicação de massa, a esquerda, com seu típico comportamento *pré-capitalista*, ainda “resiste à industrialização como o grande sacrifício de sua arte”. Acrescentou ainda que não enxerga solução para os problemas imediatos da música popular (alienação, distanciamento das bases populares, estrangeirismo) se não se considerar um dado fundamental: o mercado.

É preciso saber que a platéia é um mercado de exigências, quer receber o melhor produto para as suas necessidades da maneira mais cômoda e imediata. E barata. Se o mercado não fosse dado concreto, a arte pela arte não teria a carreira tão curta que teve. [...] Preservar a música dos ricos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora, e influyendo, trocando recursos, informando, alimentando a nossa juventude com aquilo que ela necessita e em potencial a nossa música possui nas raízes: calor, participação e movimento. É verdade que o mercado facilita a deformação do produto, modificando suas origens para fazer coincidir a

forma com um determinado gosto da época. E se aí encontramos alguma coisa de podre, não devemos esquecer que ele é o principal agente da contemporaneidade, imediatamente do que é oferecido.²⁴²

Em termos práticos o músico chama atenção para o seguinte problema: na década de 1960, em meio à ascensão da indústria do rádio, das gravadoras e da televisão, não basta fazer uma boa música, um bom teatro, um bom filme e esperar fervorosos aplausos, boa recompensa e uma ampla aceitação popular. Ao contrário, o teatro, o cinema e, em especial, “[...] a música popular brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infra-estrutura e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e cursos contemporâneos da música”.²⁴³

O *Show Opinião*, por exemplo, é prova maior de que é possível manter a perspectiva crítica e política da arte mesmo aceitando as diretrizes de produção e divulgação do mercado e da mídia como possíveis orientadores de uma cultura contemporânea. Negar o mercado ou demonizá-lo seria enclausurar a arte e inviabilizar a sua entrada em lugares em que ela pode atuar politicamente. Ainda que inseridos no mercado de produção da arte, Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa não hesitaram em lançar para a sociedade brasileira no Pós-1964 um olhar de desconfiança e questionamento exterior ao processo político que se desenrolava no País.

Sendo assim, as músicas que completam a cena do musical *Opinião* não devem ser entendidas apenas como produtos artísticos articulados ao interesse comum do mercado, mas como criações poéticas, experiências formais de uma nova estética, que, embora circulem maciçamente pelas rádios e televisão, dão organicidade à cultura brasileira. Diante do complexo desenvolvimento da música popular brasileira, torna-se impossível concebê-la no âmbito de uma estrutura isolada. É preciso, mais que tudo, um trabalho coletivo de cantores, dramaturgos, atores, compositores, intelectuais, que pensem conjuntamente nos problemas não só da arte brasileira, como também nos que atingem de forma direta a produção da arte engajada, da arte política.

Portanto, a questão a ser colocada é a seguinte: a arte – independente das circunstâncias históricas em que se encontra – não poderá em absoluto assumir a triste e perigosa função de *apenas colaborar* com o mercado, trabalhando somente a favor ou dentro

²⁴² QUE CAMINHO a Seguir na Música Popular Brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora da Civilização Brasileira, n. 02, p. 379-380, maio 1966.

²⁴³ *Ibid.*, p. 380-381.

dos lugares *velhos* e *comuns* ofertados à massa de consumidores que vivem assumidamente a dinâmica da sociedade capitalista.

OPINIÃO, UM ESPETÁCULO QUE SE CONSAGRA PELA MÚSICA? – A RECEPÇÃO DA CRÍTICA JORNALÍSTICA

Mas me parecia demasiadamente audaciosa a experiência que fizeram. Como jogariam o texto e os números musicais de forma que não faltasse ritmo? Como evitariam o diálogo piegas? Agora posso confessar o meu receio: como conseguiriam evitar o fracasso? No entanto, leitor, deu certo. E arrisco uma afirmação: *Opinião* é o mais bem feito e o mais agradável espetáculo musical já feito no Brasil, não acredita? Corra lá: Rua Siqueira Campos nº 143, entrada pela Rua República do Paraguai.

CABRAL, Sérgio.

(**Diário Carioca**, 16/12/1964. Acervo Funarte)

NENHUMA OUTRA fonte foi tão amistosa e receptiva ao *Show Opinião* como as críticas jornalísticas produzidas entre os anos de 1964 e 1965. Tons elogiosos, aplausos e muitas recomendações marcaram os textos jornalísticos escritos no calor da hora, impulsionados, sobretudo, pela efervescência das apresentações públicas do espetáculo. Diferentemente do olhar dos “especialistas” em teatro, os jornalistas enxergaram o *Show* como um grande sucesso que abrilhantou e reanimou a cena teatral brasileira, que andava despercebida e perdida depois da chegada do Golpe.

Em 1965 um artigo publicado no Jornal Tribuna da Imprensa na cidade do Rio de Janeiro apontava o musical de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa como o melhor espetáculo da cidade. Um espetáculo explosivo de brasilidade, recheado de comicidade e perplexidade social. O sucesso foi garantido pelo incondicional talento musical de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Assim, a propagação exageradamente positiva do espetáculo em sua recente temporada levou o jornalista a convidar ironicamente o Presidente da República Castelo Branco para assistir ao espetáculo:

Eu gostaria que o presidente Castelo Branco, que pensa que gosta de teatro por ter assistido a umas tantas dúzias de espetáculos sofisticados, tirasse uma noite para assistir “Opinião” [...]. Mas se o ministro presidente fosse assistir

“Opinião”, garanto que pelo menos humanizariam um pouco as respectivas arrogâncias.²⁴⁴

Assim, em meio às ironias e aos elogios intensos, ele pontua os reais motivos que fizeram do espetáculo *Opinião* o grande sucesso do momento:

O melhor espetáculo da cidade está no Teatro de Arena Rua Siqueira Campos e se chama: *Opinião*. É impossível classificá-lo. Não é teatro, não é “show”, não é drama, não é comédia, não é farsa nem pantomima, não se filia a nenhum dos gêneros convencionais. Mas é ao mesmo tempo tudo isso, numa explosão de brasilidade incontida, com muita ingenuidade, um lirismo enorme, que extravasa por todos os lados, um “show” de protesto, um conjunto de revoltas impossíveis de serem reprimidas, um amontoado de realidades e de fatos cotidianos que só os desonestos não vêem e que só os imbecis teimam em fingir que não existe. Existe, e o remédio não é perseguir nem encarcerar quem diz que existe. O remédio é escutar e tentar engrossar uma solução que cada vez se aproxima com mais velocidade... O espetáculo do Arena é uma lição de humildade e de arrogância, é ao mesmo tempo timidez e coragem, e uma advertência aos covardes que se entregam aos dois lados, e um incentivo aos bravos que lutam também contra os dois lados. Em matéria de espetáculo é o melhor do Rio, pois tem muita comicidade, tem o talento inexcedível de Zé Kéti, tem a bossa fabulosa de Nara Leão, tem a sabedoria de Augusto Boal ensinando como é que se movimentam três personagens apenas, num teatro de arena, sem deixar o espetáculo ficar monótono e o espectador se impacientar; e tem além de tudo e principalmente a revelação que se chama João do Vale. Este crioulo que veio do Maranhão é, autêntico e inacreditável, a grande aparição do Arena. Só mesmo vendo o espetáculo, sentindo as músicas de Zé Kéti e João do Vale na interpretação deles mesmos e de Nara, para compreender por que “Opinião” é o grande sucesso da cidade no momento.²⁴⁵ [Destaques nossos]

As considerações do jornalista são salutares à nossa discussão. Ainda que seu texto destaque os aspectos positivos do espetáculo – a bem sucedida trilha sonora e a originalidade da criação artística dos dramaturgos e dos atores em cena –, sua análise se mostra insuficiente no que se refere a uma avaliação sistematizada da estrutura formal do espetáculo, bem como ao propósito político que o *Show* encarnava no polêmico ano de 1964 – data de instauração do Golpe.

Apesar de as canções de Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale serem tratadas em tom elogioso, isso não é suficiente para revelar os elementos, as convenções de um musical, em especial as particularidades de um musical *engajado* voltado para a *resistência política e democrática* aos acontecimentos de 1964, como é o caso específico do *Show Opinião*.

²⁴⁴ JORNAL TRIBUNA Da Imprensa, 14/01/1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro).

²⁴⁵ Ibid.

Essa ressalva torna-se importante, pois nota-se que tanto as obras especializadas quanto os anúncios de jornais ignoram por completo a complexidade artística e estética que agrega um espetáculo musical. E, mais, não articulam a relação existente entre a experiência musical e o texto teatral em cena. Outro ponto questionável é a análise superficial que essas críticas apresentam quando articulam o espetáculo às situações do presente. *Opinião* constantemente aparece como forte crítica ao poder político dos militares, mas em momento algum esses *escritos* explicam de que forma o espetáculo realiza isso, ou com quais setores da sociedade ele está dialogando naquele momento, ou, ainda, que contradições e impasses históricos estavam sendo colocados em questão.

Toda essa abstração interpretativa foi realçada por outra crítica, que, por falta de uma análise sistematizada no que tange aos propósitos políticos e às inovações estilísticas que formatam a estrutura do espetáculo, acabou suprimindo por completo os elementos enriquecedores do trabalho dos dramaturgos envolvidos na autoria e na produção do *Opinião*. A crítica do jornalista Hélio Fernandes foi publicada em janeiro de 1965 no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. Nela, o autor reduz a complexidade artística e política do espetáculo a um mero *comício político*. Mas, de forma bastante cuidadosa, esclarece ao leitor que o espetáculo é um comício moderno, criativo, agradável, sobretudo divertido, por isso, ele não cansa o público:

Além de ser excelente como espetáculo (agradável, divertido, movimentado, com magníficas interpretações de números musicais antigos e modernos), “Opinião” é uma completa inovação na técnica dos comícios políticos. Pois, inegavelmente, “Opinião” é também um grande comício político com todas as características do gênero. Só que em vez dos personagens principais serem monótonos e cansativos, recitando protestos em irritantes discursos que nunca terminam e não contêm o menor interesse, no Teatro de Arena a revolta contra a falta de escolas, a miséria do povo, ou a concentração de riqueza num número cada vez menor de pessoas é feita de forma agradável e suportável por qualquer um, mesmo pelos que não concordam com as coisas que são ditas. [...] Em suma: “Opinião” é um espetáculo para ver uma, cinco, dez vezes, sem cansar. É recomendável para os que gostam do chamado “teatro digestivo”; para os que querem apenas se distrair com um bom musical; para os que vão aos teatros sem compromisso, e também para os que gostam de sair dos espetáculos “com alguma coisa para pensar”.²⁴⁶ [Destaques nossos]

No que diz respeito à abordagem política do espetáculo, as interpretações do jornalista Stanislaw Ponte Preta também se destacam. Segundo ele, não restam dúvidas de que o show protagonizado por Nara Leão, Zé Keti e João do Vale “é musicalmente muito bom”.

²⁴⁶ FERNANDES, Hélio. *Tribuna da Imprensa*, 15/01/1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

[...] “Mas a ressalva é necessária”,²⁴⁷ adverte o crítico. Assim, seus escritos caracterizam o espetáculo *Opinião* como uma manifestação essencialmente *moralizadora*, cujo fim seria a busca de uma suposta *revolução* que salvaria o País não só das mazelas sociais, mas também das situações constrangedoras criadas pelo Golpe. Para ele essa argumentação foi tão incisiva na peça que o público, cujo interesse era apenas o de ouvir músicas, acabou por aderir ao protesto e aos apelos do musical.

[...] “*Opinião*” é mesmo um espetáculo de opinião. Aproveita os temas explorados por Zé Keti e João do Vale, que cantam sempre os mesmos lamentos e reivindicações de sua classe humilde, juntando ainda alguns “flashes” da vida de cada um dos dois, o que reforça a opinião para dar a maior lição de moral na tal de “revolução redentora”. “*Opinião*”, é um espetáculo narrado com tal ritmo e tão boa linguagem, com uma argumentação tão latente, que a platéia, predisposta a ouvir música (e basta olhar a platéia para ver que a maioria foi ouvir música, sem outra preocupação senão esta), acaba aderindo aos protestos contidos na história que se desenrola na arena, adere a esse protesto e termina por consagrar o espetáculo com palmas que interrompem os atores a todo instante até a consagração final.²⁴⁸ [Destaques nossos]

Nas palavras do jornalista Miguel Neiva, o *Opinião* entra em cena em boa hora, num momento em que o País vivia uma nítida desesperança e um medo impertinente do dia de amanhã. Os atuais donos do poder se apresentam como “[...] tipos sombrios, que segregam o pessimismo e a negação das qualidades do nosso povo”.²⁴⁹ Em contrapartida a tudo isso está o *Show Opinião*, um espetáculo contagiante que apresenta uma imagem essencialmente positiva e confiante do País:

Em contraste com esse clima torvo, os jovens de “Opinião” nos trazem a imagem de um Brasil confiante, mordaz e gaiato embora sofrido, capaz de rir da própria desgraça para melhor superá-la, fiel às suas raízes e consciente dos caminhos de seu futuro. Eles fazem isto através da música popular e de suas próprias e modestas biografias de intérpretes e compositores populares.

É um ângulo apenas, mas com que riqueza ele se alarga, que bonitas e alegres perspectivas colocam diante de nós! Os aviões estranhos podem fazer quantos levantamentos territoriais o Governo lhe permita: nós brasileiros, temos uma secreta geografia humana que se esquia aos instrumentos deles – mas que se revela admirável no desafio dos cantadores

²⁴⁷ PRETA, Stanislaw Ponte. A Opinião de “Opinião” É Uma Boa Opinião. [Ref. Incompleta], 08 jan. 1965 (Acervo Funarte / Rio de Janeiro)

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ NEIVA, Miguel. Opinião. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

nordestinos, na rebeldia da moça carioca, na lembrança da luta de Tiradentes, em todas as coisas inalienáveis.²⁵⁰ [Destaques nossos]

Embora o jornalista reconheça o espetáculo *Opinião* como uma possibilidade de diálogo com as estruturas políticas criadas pelos militares em 1964, suas reflexões são visivelmente redundantes e frágeis em relação à historicidade e à experimentação artística que o espetáculo apresenta. Sendo assim, ainda que seus escritos entoem uma polida crítica aos militares, acabam realçando um valor bastante apreciado por eles – *o sentimento exageradamente nacionalista* –, que deságua na seguinte ideia: o Brasil é um país de gente pobre, sofrida, porém essa gente é feliz e luta consciente de que o caminho para um futuro próspero dará certo. Mais uma vez o espetáculo não foi encarado como articulado com os propósitos políticos com que seus autores estavam comprometidos na década de 1960. Por isso adiantamos que, pela trajetória política dos dramaturgos Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Augusto Boal, a proposta política do musical *Opinião* não é em hipótese alguma o *nacionalismo ufanista* tão valorizado nessa crítica.

Outro ponto que chama a atenção diz respeito a um dos elementos que compõem a estrutura formal do espetáculo, a *comédia*. Para o jornalista, o eventual ar de felicidade que paira no palco é sinal da esperança, da força de um povo que acredita no futuro – “capaz de rir da própria desgraça para melhor superá-la”.²⁵¹ Diferentemente, da análise do jornalista, a *comédia*, o *riso*, o *deboche* são convenções tradicionais de uma concepção de teatro popular e, embora se configurem como expressões espontâneas, podem ser compreendidas como instrumentos políticos que satirizam e problematizam situações constrangedoras de uma determinada realidade. Assim fez o Teatro de Revista no Brasil, ao colocar em cena temas e problemas atuais da sociedade brasileira através do *escracho*, da *ironia*, do *riso*. Assim fez a vanguarda política do teatro moderno de Bertolt Brecht, que, ao fazer duras críticas à estrutura da sociedade capitalista e à arbitrariedade e violência da guerra não abriu mão das inusitadas situações cômicas no palco. Por fim, também não o deixou de fazer o teatro de Maiakovski e as polêmicas direções de Meyerhold, que, mesmo nos momentos árdus da censura soviética,

²⁵⁰ NEIVA, Miguel. *Opinião*. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

²⁵¹ Ibid.

privilegiaram em cena situações dramáticas voltadas para o *grotesco*, para o *cômico*, para a *caricatura*.²⁵²

Sendo assim, o ar de “felicidade”, “descontração” e “alegria” que constitui a estrutura formal do espetáculo deve ser compreendido como manifestação política, como instrumento de luta contra a nova realidade criada pelos militares. Os dramaturgos Oduvaldo Viana filho, Armando Costa e Paulo Pontes trabalham com o *cômico*, com a *comédia* e com o *riso* como forma de *arte politizada* e, fundamentalmente, voltam-se para as expressões espontâneas e descontraídas da cultura popular para atingir um número maior de pessoas – o que pode ser compreendido como representação do novo posicionamento político do militante, do intelectual politizado que, depois da implantação do golpe de 1964, redimensionava o alcance da sua atuação política.

Nesse sentido, são oportunas as considerações do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, que, ao resgatar a importância das convenções do teatro de revista na década de 1960 pelo Centro Popular de Cultura, ressalta:

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.²⁵³

Nessas circunstâncias, ao recorrerem ao gênero teatral da revista para discutir o Brasil pós-64, os autores de *Opinião* não abriram mão dos temas polêmicos e essencialmente importantes à compreensão do cenário político, cultural e social da época, a saber: a indústria cultural, os problemas da alfabetização no Brasil, a emigração e os problemas sociais do nordeste, o crescimento imensurável das favelas cariocas, a luta nacional e internacional pelos

²⁵² Torna-se importante ponderar que Vladimir Maiakovski preconizava um teatro de ação, excêntrico, colorido, cheio de astúcia e movimento. Para a realização desse empreendimento cênico, colocou no palco não só as antigas tradições populares: espetáculos de feiras, manifestações circenses, tambores, acrobatas e as operetas do *music-hall*, como também os elementos que sugeriam a efervescência da vida moderna: escadas, máquinas, cubos, fumaça, indústrias e carros. A relação constante entre os elementos figurativos do passado e do presente é uma das marcas que sugerem a originalidade do teatro futurista de Maiakovski. Ademais, o dramaturgo tinha o projeto de realizar espetáculos em locais abertos, romper com o palco tradicional e abolir a distância entre o palco e a plateia, pois descartava a ideia de que o teatro devia simplesmente comover e emocionar o seu público. Contrário a isso, incitava a plateia a sair da sua condição de simples expectadora e assumir um posicionamento frente ao mundo em que vivia, uma vez que o espetáculo é a representação do mundo real e político de um povo e, portanto, o processo de identificação entre palco e plateia é sempre uma constante. RIPELLINO, Ângelo M. **Maiakovski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁵³ PEIXOTO, Fernando. **Vianinha – Teatro, Televisão, Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

direitos humanos e a produção da arte nacional em meio à política de cerceamento dos militares.

Outro jornalista que não cansou de tecer elogios ao musical *Show Opinião* foi Napoleão Moniz Freire. Para ele, o espetáculo não é em hipótese nenhuma uma obra subversiva. Sua finalidade maior consiste em resgatar um sentimento importante dos brasileiros que estava perdido desde a instauração do Golpe em 1964, o *idealismo*:

Não considero o espetáculo subversivo. A turma do “Rosário em família”, da C.A.M.D. e etc. pode e deve assisti-lo sem apavorar. Pelo contrário, acho que depois do susto de abril a moçada intelectual voltou ao caminho certo, está fazendo Teatro com o T grande, e está dando uma direção realmente cultural a esse teatro, ajustada às solicitações do público jovem, sem esquecer, o que é importante, que está fazendo teatro e dando, portanto, ao espetáculo uma excelente direção artística (viva o Boal!). Ri, me comovi, gargalhei, chorei, me impressionei com a quantidade de nordestinos que abandona seus estudos. Tiro meu chapéu à turma que cotei lá em cima. Para mim a finalidade do espetáculo foi atingida em cheio: gerou outra fase de idealismo, que andava meio micha.²⁵⁴ [Destaques nossos]

Mais uma vez há que pontuar restrições à narrativa desse jornalista, visto que o musical é elogiado não pela capacidade política que apresenta de dialogar com o seu momento histórico e com o público na busca de uma atitude transformadora diante da implantação do Golpe, mas, sobretudo, por ser o responsável por resgatar valores e sentimentos perdidos com a implantação dele. Nessas condições, o espetáculo é visto como uma manifestação eminentemente idealista, despertando sentimentos utópicos, sonhadores, devaneadores e esperançosos no público frente à atormentada realidade política do presente. Nessa interpretação, mais uma vez o processo de criação artística dos dramaturgos, bem como o propósito político do espetáculo foram descartados.

Mas o ápice dos tons elogiosos ao *Show Opinião* ficou a cargo de um importante intelectual ligado à música popular brasileira, Sérgio Cabral, que afirmou ser “[...] o mais bem feito e o mais agradável espetáculo musical já feito no Brasil”.²⁵⁵ Em sua análise, há vários aspectos pelos quais se pode elogiar o espetáculo:

[...] quando as músicas são cantadas, elas vêm acompanhadas por uma motivação que lhes dá uma perspectiva mais clara, valorizando enormemente as suas letras. Com isso, quem mais ganhou foi João do Vale, não porque seja superior a Zé Kéti, pois ambos se igualam em talento,

²⁵⁴ FREIRE, Napoleão Moniz. Opinião. *Diário Carioca*, 29 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

²⁵⁵ CABRAL, Sérgio. Música Popular Brasileira. *Diário Carioca*, 16 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

embora de formações diferentes. [...] Mas há algo de mais dramático nas letras de João do Vale. Elas “contam” histórias mais patéticas. [...] Zé Kéti, embora focalize também de maneira dramática as injustiças sociais que sofre o povo brasileiro, deixa-se dominar, na maioria de suas obras, pelo seu espírito de bom crioulo, do malandro carioca, na acepção romântica da expressão. Ocorre aqui outra afinidade entre os dois, além do talento, afinidade, aliás, que é a alma do espetáculo: ambos são cronistas, assim como Noel Rosa o foi e Wilson Batista o é. Quanto à Nara Leão, justifica plenamente o caminho que decidiu percorrer. Ela está integrada no amplo samba carioca e canta muito bem as músicas de João do Vale, de Peter Seeger e todas as outras, pois poucas cantoras sabem usar tão bem quanto ela a voz que possuem. E além de tudo, o espetáculo deu certo porque Nara e João têm a mesma opinião.²⁵⁶ [Destaques nossos]

Ainda que as assertivas de Sergio Cabral não inovem as interpretações já ressaltadas, elas acrescentam às nossas discussões um ponto importante e visivelmente depreciado pela crítica acadêmica: a participação positiva de Nara Leão no espetáculo e seu acerto vocal ao cantar os sambas com Zé Kéti e os polêmicos baiões com João do Vale. Ademais, assim como outros jornalistas, Sérgio Cabral deu grande ênfase à trilha sonora do espetáculo, sem entrar, mais uma vez, nas especificidades políticas e estéticas que requer a análise de um musical da envergadura do *Show Opinião*.

Diante dos fundamentos que sustentam as *críticas acadêmicas* e as *críticas jornalísticas*, uma evidência importante se coloca: existem, sim, duas posições básicas e divergentes acerca das interpretações que explicam o *Show Opinião* no cenário político e cultural da década de 1960. A primeira revela a posição de acadêmicos, professores, intelectuais, sociólogos, filósofos que são unânimes em apresentar o *Show Opinião* como um instrumento ideológico da esquerda, em especial do Partido Comunista Brasileiro. A simbiose que o espetáculo apresenta entre *pobres despolitizados* e *a classe média intelectualizada* seria a tradução da possibilidade de uma futura *revolução burguesa* que tiraria o País da situação constrangedora colocada pelo Golpe Civil Militar: – a política de alianças entre setores tradicionais e progressistas da sociedade brasileira, cuja bandeira de luta era direcionada pelo Partido Comunista Brasileiro.

Essa interpretação, por ser constantemente realçada por obras importantes da historiografia teatral e, conseqüentemente, pelas “vozes de autoridade” do teatro brasileiro, acaba se transformando em uma “interpretação chave”, uma referência “básica”, “precisa” tanto para a compreensão quanto para a crítica do espetáculo. Possivelmente, a matriz dessa

²⁵⁶ CABRAL, Sérgio. Música Popular Brasileira. *Diário Carioca*, 16 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

interpretação se localiza na década de 1960, especialmente, nos fervorosos escritos de José Ramos Tinhorão sobre a música popular brasileira. Na década de 1980, momento em que muitos intelectuais se empenharam em (re)escrever a história do teatro, colocando em questão os limites do engajamento político e da arte de esquerda que se forjou no País ao longo dos anos 1960, muito pouco se avançou, pois os “novos escritos” acabaram por realçar antigas polêmicas e velhos problemas. Assim o fez Edécio Mostaço em sua obra **Teatro e Política**. Na mesma linha estão os valiosos escritos de Marilena Chauí em seus **Seminários**. Tudo realçado ainda pelas interpretações da suposta *esquerda festiva* de Heloisa Buarque de Holanda. Nota-se que as divergências e as restrições pontuadas por esse grupo de intelectuais ao *Opinião* convergem, sobretudo, para o campo político, as posições ideológicas e políticas assumidas pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Augusto Boal depois do Golpe de 1964 – a *resistência democrática*.

A segunda posição ligada à crítica do *Opinião* se expressa nos artigos de jornais produzidos no calor da hora de realização do espetáculo. Os escritos, em sua maioria de jornalistas, apresentam um tom amistoso e respeitoso ao musical. Em certa medida, boa parte das críticas analisadas se identificara com a proposta artística e política do *Opinião*. Muitos elogios foram tecidos à valorização da música popular em cena, da atuação inusitada e espontânea dos atores, além da imagem positiva de um País pobre, mas de “gente lutadora”. Além destas questões, as críticas se ocuparam, ainda, em apresentar ao leitor o resumo sucinto do espetáculo, a direção bem sucedida de Augusto Boal e o eficiente trabalho de iluminação.

Embora as duas posições procurem *explicar, interpretar* o *Show Opinião*, contribuindo assim para o debate político e cultural dos anos 1960, ambas apresentam sérios problemas. As análises, as evidências destacadas por essas narrativas críticas, quando redimensionadas ou pensadas no campo da História, tornam-se insuficientes para explicar as potencialidades estéticas, artísticas e políticas do espetáculo, pois os críticos especializados anularam aquilo que é mais precioso no *Show Opinião*, a sua *historicidade*, ou seja, a sua capacidade de dialogar com setores específicos da sociedade brasileira, de se inserir no debate sobre os problemas colocados pela Ditadura depois de 1964.

Entretanto, diferentemente dos consensos “elogiosos”, “idealistas” e “revolucionários” que se forjaram acerca do *Show Opinião*, encontramos duas críticas que apontam caminhos consistentes para a interpretação do musical, caminhos esses que permitem resgatar não só a *historicidade* do espetáculo que foi perdida pelas narrativas jornalísticas,

como também compreendê-lo como manifestação resistência aos impasses colocados pela Ditadura Militar.

A primeira crítica é do jornalista Reinaldo Jardim, publicada no *Diário Carioca* em dezembro de 1964. Embora seu artigo se dirija especificamente a José Ramos Tinhorão, ele responde a todas as análises dos intelectuais que não cansaram de apontar o *Show Opinião* como uma apresentação nitidamente equivocada que naturalizou no palco a polêmica da apropriação da cultura popular pela inconsequente classe média. Segundo Reinaldo Jardim, essa análise parte de um erro inicial, o de que a classe média não é povo e de que a cultura popular não consegue se impor pela verdade de sua expressão artística.

Para condenar a apresentação do Show Opinião que o Arena está encenando, J. Ramos Tinhorão [...] se coloca frontalmente contra o que êle chama de apropriação da cultura popular pela classe média, partindo do erro inicial de que classe média não é povo. Da parte dos intelectuais não existe posição mais decente do que ir buscar nas fontes culturais de sua terra os temas e os motivos, o ânimo e a razão de ser de sua obra.

Esse mergulho na realidade nacional é uma constante luta contra a pressão feita por culturas exteriores no sentido de absorver as culturas locais, fazendo com que elas se expressem pela apatia dos universalismos abstratizantes. Ao realizar essa experiência musical de teatro direto, o Grupo Opinião, sua direção intelectual, revivifica a expressão cênica brasileira e conta para isso com três expressões de nossa cultura musical representativas de ambientes diversos, mas unidas pela mesma opinião. [...] Esse Tinhorão é engraçado. Vive tascando a bossa-nova, chamando-a se alienação musical, produto derivado do jazz, etc. Surge um movimento de valorização da música mais legitimamente brasileira e ele fica impossível. O que o nosso amigo não percebe é que não são as classes mais favorecidas que estão se apropriando da cultura popular. É a cultura popular que se vai impondo se expressando, tomando conta, superando as barreiras antepostas pelo comércio internacional para sua expansão, derrotando toda uma estrutura de difusão cultural armada contra ela. Derrotando todos os britos que exigem de suas estações de rádio o máximo de música estrangeira e o mínimo de brasileira. É a cultura popular que vai lutando para arrancar a mordça que lhe tem sido atada à boca, que vai conquistando a simpatia e a colaboração de alguns artistas, de alguns escritores, de alguns homens do cinema, do teatro, da televisão. O crime que se faz contra um povo é impor a ele padrões culturais externos. Se o que você chama de classe média está aplaudindo Opinião, Estudantina, Zicartola, o sinal é que a cultura popular é que está se impondo pela verdade de sua expressão artística.²⁵⁷

Indubitavelmente, o jornalista não concebe a ideia de uma cultura popular romântica presa às raízes identitárias dos grupos subalternos e pobres, ou, ainda, vítima de uma apropriação agressiva da classe média urbana. Ao contrário, ele refuta essa análise e evidencia

²⁵⁷ **DIÁRIO CARIOCA**, 29 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

a vitalidade, a expressividade artística e política da cultura popular, bem como a sua capacidade de dialogar com as referências culturais e ideológicas que ultrapassam os seus supostos “limites de atuação”. Assim, levar o baião, o samba, a literatura de cordel, a linguagem, os costumes e a tradição dos homens humildes das favelas cariocas e do sertão nordestino para o palco não significa agredir, apropriar, descaracterizar a cultura do povo. O processo na verdade pode ser compreendido inversamente:

[...] não são as classes mais favorecidas que estão se apropriando da cultura popular. É a cultura popular que se vai impondo, se expressando, tomando conta, superando as barreiras antepostas pelo comércio internacional para sua expansão, derrotando toda uma estrutura de difusão cultural armada contra ela.²⁵⁸

Outro ponto de grande valor para as nossas discussões é a relação dialética entre palco e plateia coerentemente percebida pelo jornalista Reinaldo Jardim. Sua narrativa interpreta o *Show Opinião* como um espetáculo essencialmente político, que possibilita ao público tomar posição, ou seja, assumir uma atitude política diante dos problemas colocados pelo cenário militar da ditadura que recentemente havia sido implantada no Brasil:

Aplaudir ou não Opinião significa assumir, no presente momento da história brasileira, uma posição definida. Nenhuma exigência maior de requinte técnico pode ser formulada quando se sabe o que o *Opinião* representa no panorama da nossa cultura. Mas vá lá que se façam restrições de ordem cênica. Mas pregar abertamente a inutilidade da ação intelectual com velhos argumentos de que não adianta, de que ninguém vai mudar, de quem deve ser atingido ou não o será, revela uma atitude derrotista e um conservadorismo nada dignos de um jovem pesquisador da história.²⁵⁹

Além das análises consistentes de Reinaldo Jardim, o jornalista João Apolinário apontou de forma bastante precisa o próspero e bem sucedido diálogo que o *Show Opinião* estabeleceu com a estética e os pressupostos políticos da vanguarda teatral moderna, nada mais que o teatro político de Bertolt Brecht:

Opinião não é um simples show. Representa, isso sim, uma tentativa de teatro popular, genuinamente brasileiro quer nas suas estruturas formais, quer na mensagem que nos transmite. Como na dramaturgia épica de Bertolt Brecht, “*Opinião*” propõe-nos uma visão inteiramente nova do teatro, das leis que regem o fenômeno dramático, das relações que se estabelecem entre autor e seus colaboradores e entre eles e o público. A conceituação aristotélica foi totalmente repelida por Brecht. O que apoiava o teatro clássico ocidental, a idéia de identificação fundamento do drama tradicional

²⁵⁸ DIÁRIO CARIOCA, 29 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

²⁵⁹ Ibid.

foi substituído por Brecht pela idéia de “distanciação” ou “alienação”. “Distanciando o espectador da ação que deixa de ser naturalisticamente imitada para ser narrada por atores que ‘mostram’ as personagens em vez de as encarnarem, manter-se-á livre e atira a capacidade de raciocínio do espectador. Assim, o teatro deixará de ser uma atividade que leva a magia, para se transformar numa atividade brilhantemente crítica, sem perdas das suas virtualidades lúdicas ou recreativas”.²⁶⁰

Contrariando a unanimidade das interpretações – especialmente as jornalísticas – que analisaram a estrutura musical do *Opinião* tomando como referência apenas o talento incondicional de Zé Kéti, João de Vale e Nara Leão ao cantar música popular brasileira, João Apolinário vai além e discute a função da música na cena teatral. Coerentemente, se respalda nos fundamentos de Brecht para mostrar a viabilidade estética e política da utilização de músicas no espetáculo. E toca em uma questão substancial para a nossa análise, a de que a música, quando entra em cena, não deve nunca suplantiar a importância ou retirar a função do texto:

[...] A música está indissociavelmente ligada às origens do teatro. Não estou descobrindo o Brasil. Todos nós sabemos isso. Desde o teatro primitivo, passando pelo sonhado “drama integral”, de Wagner, a música sempre esteve presente, sobrepondo-se ou vice-versa à palavra. É Brecht que se insurge contra a duplicidade texto-música e suas sobreposições. No seu famoso “*Breviário de Estética Teatral*”, publicado em 1949, Brecht escreve: “A música não deverá rebaixar-se ao papel de servidora inconsciente. Não lhe compete acompanhar o texto, mas comentá-lo”. E Brecht introduz no seu teatro épico canções e baladas que completando a ação, tem o objetivo de comentá-la e explicá-la, forçando o espectador a refletir sobre os temas que o texto lhe propõe. Creio que foi isso que Augusto Boal tentou realizar em *Opinião*, substituindo elementos épicos que exprimem o teatro brechtiano pelos elementos líricos que são a estrutura formal da música popular brasileira.²⁶¹ [Destaques nossos]

Enquanto as críticas – em especial as jornalísticas – enfatizam em demasia as músicas, as canções que compunham o espetáculo, esquecendo-se completamente do texto, João Apolinário chama a atenção para o inverso: a música não deve ser entendida como um código estético soberano, puro, especial em relação ao texto e à cena. Ao contrário, deve ser pensada como algo que integra o espetáculo, que interage com todos os outros elementos dele e possibilita a construção da cena e do próprio espetáculo como um todo. É o encontro

²⁶⁰ APOLINÁRIO, João. Minha “Opinião”. **Jornal Última Hora**, São Paulo, 19 abr. 1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

²⁶¹ Ibid.

equilibrado, é a associação intrínseca entre música e texto que faz nascer o sentido orgânico do espetáculo musical.

E é com esta perspectiva, que o *Show Opinião* se apresenta no cenário teatral da década de 1960 como uma nova possibilidade dramática: a de conjugar espetáculo musical às técnicas do teatro de épico de Bertolt Brecht; a de colocar em cena as linguagens artísticas presentes no teatro político de Erwin Piscator; a de evidenciar o comprometimento político da cultura popular a partir das experiências estéticas e temáticas do Centro Popular de Cultura da UNE e do Zicartola.

Assim, diferentemente do posicionamento das críticas analisadas, que não só reduziram como também homogeneizaram as interpretações acerca do *Show Opinião* – ora como uma autêntica manifestação ideológica do Partido Comunista Brasileiro, ora como espetáculo festivo, alegre, descontraído e vazio no que diz respeito às questões políticas –, o próximo capítulo tem como propósito contribuir para que se constituam outras perspectivas de análise do espetáculo *Show Opinião*. Para tanto, propõe-se discutir o processo de criação do musical, destacando, sobretudo, o diálogo que ele estabeleceu com os diferentes setores da sociedade brasileira em 1964. Além disso, procurar-se-á, relacionar o processo de criação e produção da peça com os elementos que permitiram fazer desse espetáculo um teatro político e de resistência aos acontecimentos políticos inaugurados em 1964.



Coleção *Cadernos do povo brasileiro* – Em destaque, *Quem é o povo no Brasil?*, de Nelson Werneck Sodré
Fonte: Arquivo da autora.

JORNAL DO BRASIL

15 de dezembro de 1964
YAN MICHALSKI

A OPINIÃO DE TODOS NÓS

pouquíssimos foram os espetáculos teatrais que nos proporcionaram, nos últimos meses, um prazer e uma satisfação comparáveis aos que sentimos assistindo a essa agradável e interessante *Opinião*.

Opinião se coloca, resolutamente, sob o signo da vibração, da comunicação direta: o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a música do povo, quando saída de fontes autênticas e não deformada pelo fantasma do dinheiro e da comercialização?

Crítica publicada no *Jornal do Brasil*, 1964.

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 144.

DIÁRIO CARIOCA

16 de dezembro de 1964

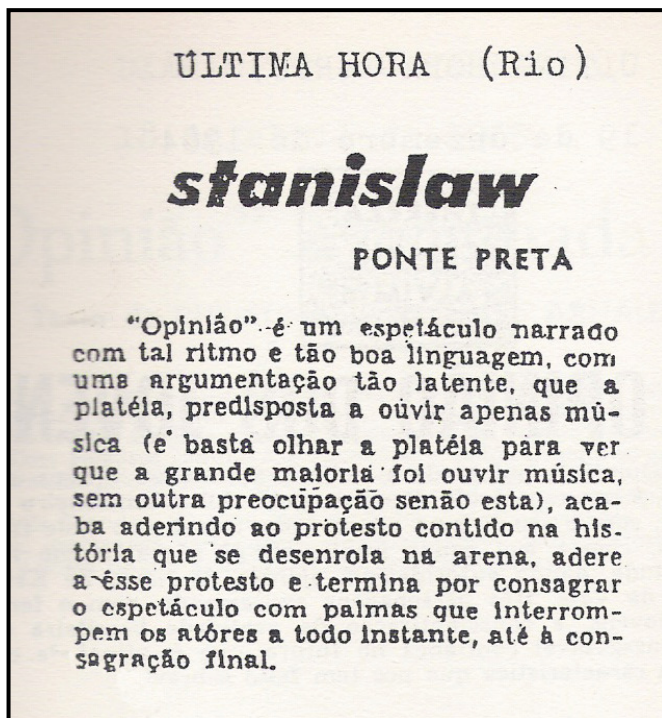
Sérgio Cabral

Mas me parecia demasiadamente audaciosa a experiência que fizeram. Como jogariam o texto e os números musicais, de modo que não faltasse ritmo? Como evitariam o diálogo piegas? Agora, posso confessar o meu receio: como conseguiriam evitar o fracasso?

No entanto, leitor, deu certo. E arrisco uma afirmação: "*Opinião*" é o mais bem feito e o mais agradável espetáculo musical já feito no Brasil. Não acredita? Corra lá: Rua Siqueira Campos, 143.

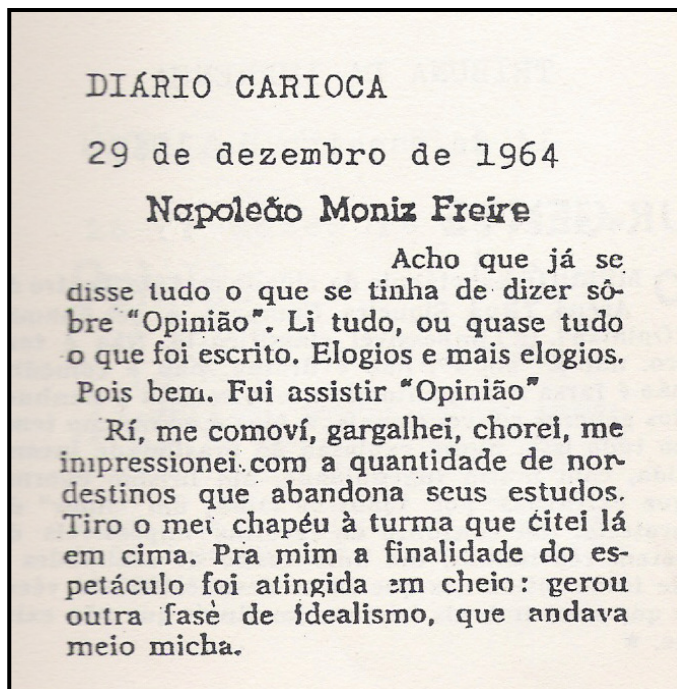
Crítica publicada no *Diário Carioca*, 1964

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 144.



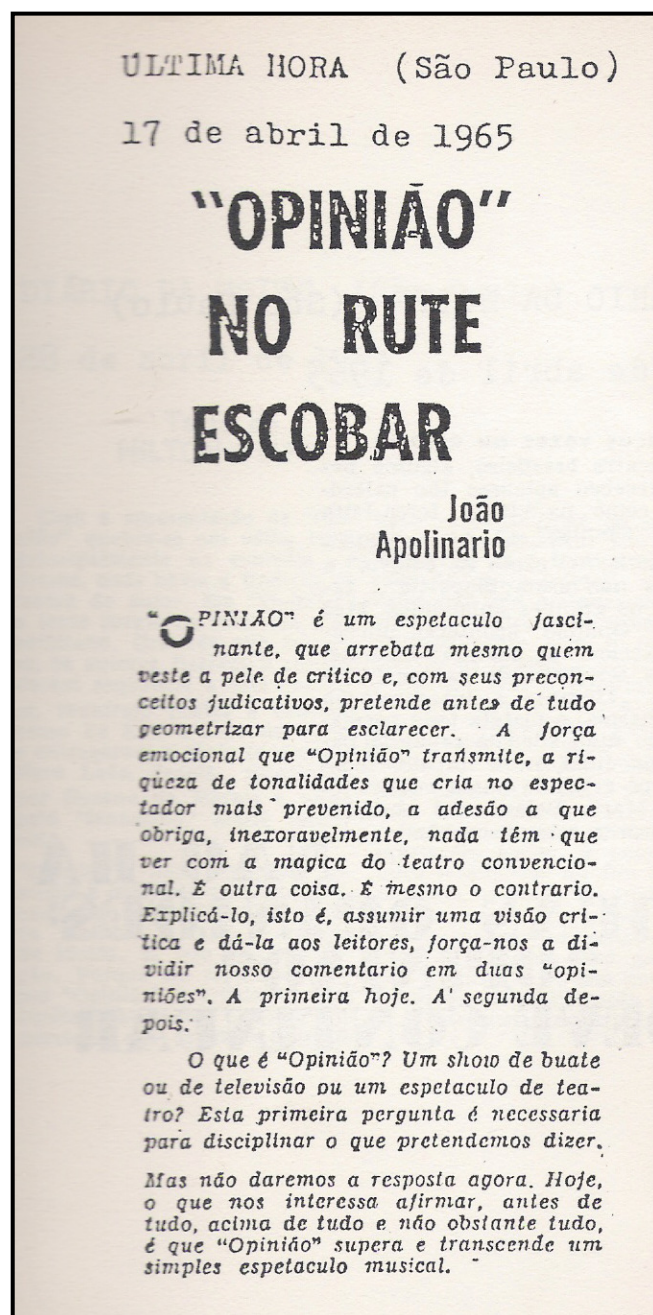
Crítica publicada no *Última Hora*

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 147.



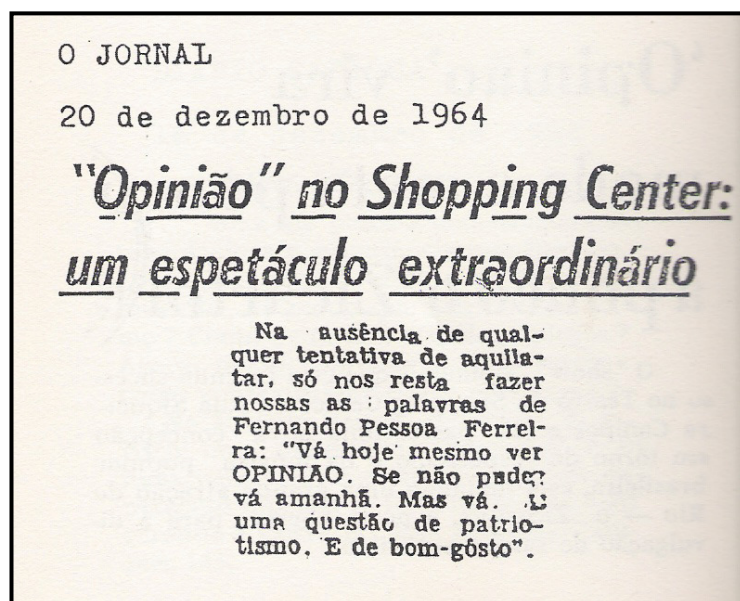
Crítica publicada no *Diário Carioca*, 1964

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 147.



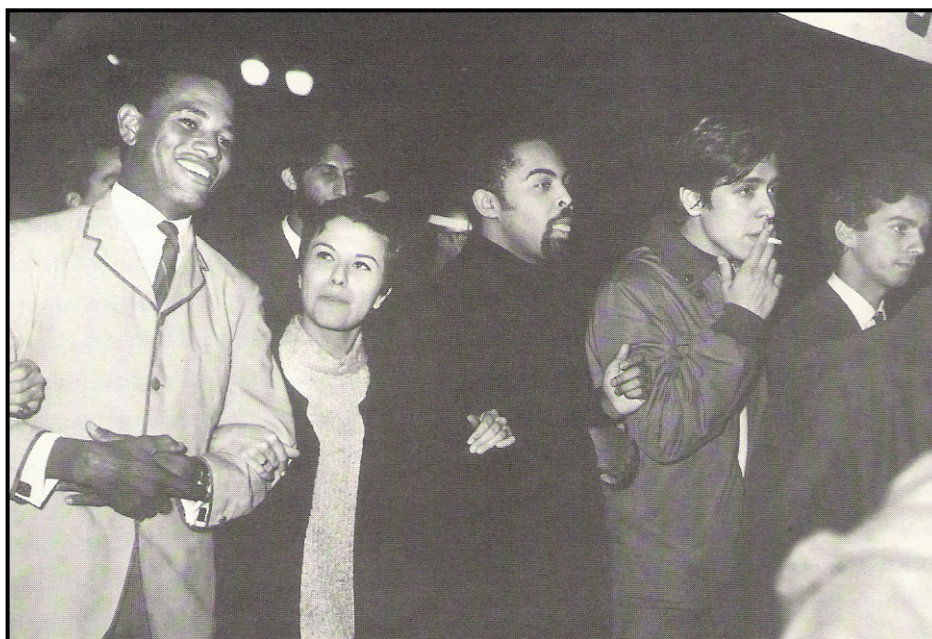
Crítica publicada no *Última Hora*, 1965

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 151.



Crítica publicada no *O Jornal*, 1964

Fonte: KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001, p. 146.



Passeata contra as guitarras elétricas: Jair Rodrigues, Elis Regina, Gilberto Gil e Edu Lobo (São Paulo, 1967).
Fonte: GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 92.

CAPÍTULO IV

SHOW OPINIÃO (1964): ELEMENTOS ARTÍSTICOS DA RESISTÊNCIA POLÍTICA (A MÚSICA, A CULTURA POPULAR E A REVISTA)

Opinião se coloca, resolutamente, sob o signo da vibração, da comunicação direta: o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a música do povo, quando saída de fontes autênticas e não deformada pelo fantasma do dinheiro e da comercialização?

MICHALSKI, Yan
Jornal do Brasil, 1964

O GOLPE CIVIL MILITAR DE 1964: PROPAGANDA E IDEOLOGIA POLÍTICA

31,31,31 de março
É o dia, é o dia da libertação,
quando as Forças Armadas deste meu país
acabaram, acabaram com a corrupção.
Salve este dia,
Salve este dia, vamos cantar com alegria.

(cantada com a melodia de *Jingle Bells*, sempre às sextas feiras, pelos alunos de escola em Jundiaí (SP), durante cerimônia de hasteamento da Bandeira Nacional).²⁶²

TRINTA E UM DE março, dezenove dias após o grande e significativo Comício da Central do Brasil que reuniu mais de 250 mil pessoas em favor das Reformas de Base, e em meio às passeatas anticomunistas e às marchas religiosas, foi derrubado o governo constitucional de João Goulart (1961-1964). A partir daí, iniciou-se a implantação de um regime autoritário e centralizador comandado pelos militares.²⁶³

²⁶² FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

²⁶³ No dia 13 de março de 1964, o presidente em exercício João Goulart realizou um grande comício na Central do Brasil (Rio de Janeiro) – Comício das Reformas – defendendo uma das medidas políticas mais importantes do seu governo, a Reforma de Base que previa um amplo desenvolvimento da indústria nacional, transformações estruturais no setor agrário e educacional do País. O comício teve um amplo apoio popular dando demonstrações claras do grau de politização que começava a atingir diferentes setores da sociedade brasileira. Os inúmeros cartazes e faixas empunhados pela massa mostravam adesão às reformas adotadas pelo governo: “*Defenderemos as Reformas a Bala!*”, “*Legalidade para o PCB*”, “*Reeleição de Jango*”, “*Reformas ou Revolução*”. Após três horas de inflamados discursos, João Goulart encerrou o comício anunciando a promulgação de dois decretos: o da nacionalização das refinarias particulares de petróleo e o da desapropriação das propriedades de terras (com mais de 100 hectares) que ladeavam as rodovias e ferrovias federais e os açudes públicos federais. Prometeu também enviar ao Congresso Nacional outros projetos de reforma (agrária, eleitoral, universitária e constitucional) e tomar providências urgentes em relação ao tabelamento de alugueis e aumentos de preços. Ver: TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 1964**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 94-99.

Seis dias após o “Comício das Reformas” realizado no dia 13 de março de 1964, houve outra mobilização popular, dessa vez organizada pelos setores conservadores da sociedade brasileira, em especial os fiéis católicos da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, que se manifestavam contra as intenções do projeto político do presidente João Goulart. A *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* reuniu cerca de 400 mil pessoas que gritavam bravamente em defesa da *democracia, da família e da propriedade*. Segundo Octávio Ianni, em sua obra *O Colapso do Populismo no Brasil*, a classe média revelou-se a classe mais dócil às soluções autoritárias. Desde os momentos áureos da política de massas, ela já vinha sendo preparada para aderir ao autoritarismo. A *Marcha...*, por exemplo, antecedeu e preparou a opinião pública para o Golpe, tendo ocorrido dez dias antes da tomada do poder pelos militares. Para o autor o comício é reformista e amplamente apoiado no proletariado urbano. A *Marcha...* é reacionária e amplamente apoiada na classe média. A *Marcha...*, uma das maiores manifestações cívicas conhecidas na história, preocupava, sobretudo, com as tradições brasileiras (Deus, família, tradição), por isso é uma manifestação orientada para o autoritarismo. O autor argumenta, ainda, que a classe média ambicionava a ascensão social a qualquer preço. O seu universo cultural e mental estava impregnado dos valores e padrões da classe dominante, por isso via nas lutas e reivindicações do proletariado um perigo para as suas ambições. A massa operária atemorizava a

O presidente indicado por uma junta militar e eleito pelo Congresso Nacional, marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), no exercício de seus amplos poderes deu início à estruturação do novo regime político do Brasil, a Ditadura Militar. Imediatamente, por meio do Ato Institucional nº 02, estabeleceu eleições indiretas para presidente da República, deu recesso ao Congresso Nacional, acabou com os 13 partidos políticos existentes no País e facilitou a intervenção federal nos estados. Ainda em seu governo o general Golbery de Couto e Silva criou o SNI (Serviço Nacional de Informação), órgão considerado a espinha dorsal do regime militar, por ter a função de controlar e administrar outros serviços militares e civis de espionagem política.

Repentinamente o Brasil de forças políticas progressistas – política externa independente, movimento operário com forte vigor para a luta, estudantes e intelectuais favoráveis as reformas estruturais do governo, movimentação artística e cultural conscientizadora – foi tomado por um turbilhão de valores cívicos e moralizantes. Nas ruas, não mais os movimentos sociais progressistas, mas o grito das donas de casas, dos católicos que acompanhavam as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*:

Se o movimento militar viera colocar nos eixos um processo de modernização, seus efeitos ideológicos imediatos encenavam um espetáculo tragicômico de provincianismo. Repentinamente o “Brasil inteligente” foi tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico religioso a ver em todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes – enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar.²⁶⁴ [Destaques nossos]

Com a instauração do Golpe em 1964, iniciou-se por parte do governo uma verdadeira batalha ideológica de convencimento e propaganda do novo regime. Ao longo de toda a ditadura é possível identificar a ação de grupos econômicos, instituições públicas, privadas e grupos sociais que utilizaram diferentes mecanismos para vender ou fabricar uma imagem positiva, otimista e solidária dos novos tempos políticos inaugurados no País. Nesse sentido, a cultura ideológica forjada pelos militares exerceu um papel significativo para encobrir os descompassos e as fragilidades das soluções para os problemas nacionais.

massa da classe média, que, com efeito, se apega mais facilmente às soluções autoritárias. Ver: IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

²⁶⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense: 1995, p. 13.

A censura aliada à propaganda política e aos aparelhos de repressão eram os maiores esteios do Regime Militar e foram amplamente utilizados na divulgação dos valores cívicos, moralizantes e domésticos que deviam guiar a mentalidade e o comportamento político do brasileiro. Eram esses mecanismos que também impediam a divulgação de determinados temas na imprensa e coíbiam a apresentação de manifestações artísticas e culturais não alinhada às ideias do regime.

O estudo do historiador Carlos Fico *Como Eles Agiam* nos dá pistas interessantes sobre a ação ideológica dos militares no poder. Em especial, a obra revela as técnicas, os procedimentos e o funcionamento dos três sistemas que durante o regime militar foram os responsáveis por combater a subversão de militantes e intelectuais: o SNI (Serviço Nacional de Informação), o SSI (Sistema de Segurança Interna) e o Sistema CGI (Comissão Geral de Investigações). Ao lado disso, o historiador ainda aborda a ação das “comunidades de segurança e informação” do regime frente aos assuntos ligados a censura, aos meios de comunicação, a militância política exercida por estudantes, professores, clero e intelectuais.²⁶⁵

De acordo com Carlos Fico, a televisão, o cinema e o teatro contavam com um serviço próprio de censura, o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que mantinha o controle estatal da “moralidade e dos bons costumes”. Em especial, a análise de peças teatrais pelos “técnicos de censura” era fundada em avaliações grosseiras, grotescas, descabidas e essencialmente subjetivas. Os censores impunham alterações nos textos, cortes de músicas que compunham a trilha sonora dos espetáculos e substituições de termos considerados subversivos à ordem estabelecida. E o desconhecimento histórico e o preconceito político se revelavam visivelmente em seus pareceres.²⁶⁶

²⁶⁵ Cf. FICO, Carlos. **Como Eles Agiam**: Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

²⁶⁶ Sobre a ação inescrupulosa e absoluta falta de conhecimento artístico e histórico dos censores que atuavam nas estruturas do regime militar, cabe destacar o parecer realizado pelo Centro de Informações do Exército (CIE) sobre a peça *Calabar, o elogio da traição*: “[...] a peça teatral em epígrafe e de autoria do subversivo Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra [...]. Vários heróis de nossa história, inseridos no fato, são ridicularizados e acusados de traidores, na tentativa de desmoralizar aspectos fundamentais da formação da nacionalidade brasileira, cujo berço se assenta, exatamente, no episódio da luta contra a dominação holandesa no nordeste. [...] alguns escritores atuais, inocentes uteis ou ideólogos do comunismo internacional, entre esses os Srs. Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho, fazem apologia da inocência de Calabar. [...] Nos anos de 1970 e 1971, os setores de agitação e propaganda das diversas organizações terroristas tentaram fazer de Tiradentes o patrono da subversão do Brasil [...] o trabalho dos órgãos de segurança para neutralizar essa propaganda alcançou êxito em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da nossa Independência, quando a figura de Tiradentes foi exposta à opinião pública como ‘Patrono da Nacionalidade Brasileira’. No início desse ano foram levantados indícios de que Tiradentes seria, na propaganda subversiva, substituído por Calabar [...]. A peça ‘Calabar’, que segue essa orientação”. PROCESSO C. Nº 63332/73,22 out.1973. MC/P Cx.593-05133. In: Ibid., p. 174.

Assim, as noções de “ordem” e “bons costumes” exageradamente divulgados pelos aparelhos de censura e informação impediram o trabalho de vários intelectuais no âmbito do funcionamento do regime. Era grande, sobretudo, a preocupação da censura com a publicação de livros atentatórios à segurança dos brasileiros. Entre as obras que poderiam causar estranheza e desconforto a estabilidade dos militares e, conseqüentemente, provocar a “desordem nacional” estão: *Circuito Fechado*, de Florestan Fernandes; *Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico*, de Marta Harnecker; *A Ilha*, de Fernando Morais; *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*, de Rosimarie Muraro, *Autoritarismo e Democratização*, de Fernando Henrique Cardoso; *Lições de Liberdade*, de Sobral Pinto; *Milagres do Brasil*, de Augusto Boal. Existiam também fortes restrições à reedição das obras de Caio Prado Júnior, pois livros como *Formação do Brasil Contemporâneo* e *Evolução Política do Brasil* estariam fazendo apologia do sistema socialista e tecendo críticas ao regime revolucionário brasileiro.²⁶⁷

Ao lado de obras clássicas do pensamento político brasileiro, a imprensa alternativa também foi alvo de preocupação dos militares. Em especial, a literatura divulgada pelo movimento homossexual, que ganhava força no final dos anos 1960, era vista como um *atentado à moral e aos bons costumes*. O movimento negro e suas respectivas produções eram compreendidos como objetos de manipulação por parte dos intelectuais comunistas e teriam o propósito de reavivar e agravar as tensões sociais do País, valendo-se, sobretudo, da questão racial. Nesse cenário nada animador, professores e estudantes foram constantemente perseguidos. A aposentadoria era a arma eficaz e silenciosa utilizada pelas comunidades de segurança e de informação contra aqueles que se mostravam alinhados às ideias políticas da esquerda. Assim, “[...] para o cotidiano dos que viviam do trabalho intelectual e que se contrapunham ao regime militar, a repressão foi extremamente prejudicial. Bibliotecas longa e custosamente construídas foram dispersadas, anotações meticulosas, destruídas, fatos outrora corriqueiros, como ter certos livros ou editar algumas publicações, passaram a ser incriminadores”.²⁶⁸ Foi esse o *mundo oficial* projetado e incansavelmente cultuado pelo governo militar ao longo de sua permanência no poder.

O tom *sério ordeiro e estável*, tão presente na estrutura política organizada pelos militares, se fortaleceu ainda, com as diversificadas propagandas oficiais produzidas e

²⁶⁷ FICO, Carlos. **Como Eles Agiam**: Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 176.

²⁶⁸ Ibid., p. 190.

amplamente divulgadas pelos teóricos do movimento militar de 1964. A obra **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**²⁶⁹ revela os tópicos de *otimismo* e *solidariedade* que povoaram as cartilhas, os hinos oficiais das escolas, os livros e os comerciais de televisão. Nesses mecanismos de informação era comum a apresentação de temas ou situações cotidianas sempre harmoniosas, com natureza exuberante, nos quais prevalecia a cordialidade, a esperança, a solidariedade e a felicidade. Embora os militares tenham criado um setor de propaganda extremamente forte e assíduo no dia a dia do brasileiro, diferentemente das formas políticas totalitárias da Europa – o Nazismo e o Fascismo –, eles optaram por uma forma de propaganda moderna e não tão doutrinária, afastando-se assim das imagens constrangedoras dos regimes autoritários do passado, pois “[...] sabiam da repulsa que elas causavam. Precisaram, portanto, optar por um tipo de propaganda diferenciada, amparada em temáticas não-doutrinárias e com poucas “colorações oficiais”.²⁷⁰

Assim, no âmbito da construção do cenário otimista, cordial e principalmente de conagração social que figurava o País nas décadas de 1960/1970, a valorização do espaço rural foi um dos traços mais marcantes da propaganda oficial do regime militar. Em absoluto, o espaço rural não foi tratado a partir das diversificadas manifestações da cultura popular produzidas pelo povo. Ao contrário, as cenas que se viam eram sempre cercadas por pequenas cidades do interior brasileiro, povoados rodeados por montanhas, riachos, cascatas; rodas de velhos em praças, o cumprimento gentil, a igreja, o padre e sua batina, o sino. Acrescente-se ainda o fundo musical com canções singelas, delicadas, som de passarinhos e flautas. Enfim, os filmes oficiais que serviam de propaganda para os militares nada mais eram do que a exaltação de hábitos simples, porém felizes, cordiais da população brasileira. Um desses filmes,

[...] mostra um velho ônibus percorrendo uma paisagem rural e recolhendo passageiros pelo caminho. Há uma freira, crianças, velhos, um soldado – gente comum. Dentro do ônibus todos parecem se conhecer há um clima de alegria e conagração: o soldado conversa com uma mocinha, acende o cigarro de um velho senhor; a freira brinca com um papagaio, levado por outro passageiro; o motorista é um rapaz jovem e sorridente. Como se vê, aí estão alguns tópicos caros à idealização do espaço rural como um lugar de convivência amena, que se contrapõe à impessoalidade e à violência dos centros urbanos. A locução final do comercial diz: “A paz se faz com quem ama o próprio chão”; isto é, o “Brasil” que a propaganda política dos

²⁶⁹ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

²⁷⁰ Ibid., p. 13.

militares mostrava estava fundado em uma autenticidade [...] referir-se a uma certa visão folclórica da “alma nacional”.²⁷¹ [Destaques nossos]

Para o historiador Carlos Fico, um dos propósitos das propagandas oficiais do governo – em especial os filmes veiculados pela televisão – era valorizar os hábitos, os costumes, a tradição, as coisas “essencialmente brasileiras”. Daí a idealização não só do espaço rural como também de certa noção de cultura

[...] que contemplava o enaltecimento do que ela possui de mais estático, conservador e preservacionista, tal como mostravam os filmes sobre museus, cidades históricas, artesanato, folclores e bandas – que se caracterizavam pelos *slogans* “*música é cultura*”, “*folclore é cultura*”, “*cidade histórica é cultura*” etc. Esses filmes passavam uma imagem congelada da arte e da história, guardadas para serem preservadas, nada havendo de dinâmico ou criador no que a propaganda política militar entendia de cultura.²⁷² [Destaques nossos]

É este o cenário do *mundo oficial* forjado pelos militares ao longo das décadas de 1960/1970. Um mundo visivelmente *despolitizado*, totalmente *alheio* ou *desvinculado* dos problemas sociais e econômicos pelos quais passava o País. Um mundo marcado por forte *positividade*, onde prevaleciam sentimentos voltados para a *cordialidade*, a *felicidade*, a *coletividade* e, mais que tudo, o desejo de *pertencimento* traduzido pela *integração social* do País.

Contudo, os aparatos políticos e ideológicos cultuados pelos militares não foram em absoluto forças políticas hegemônicas que atuaram com soberania e autoridade irrestrita na sociedade brasileira da década de 1960. Ao contrário, o regime autoritário forjado pelas forças repressivas, pelas ações punitivas da censura e pelas propagandas ideológicas apresentaram brechas, fissuras e muitas fragilidades políticas, oportunizando a construção de outras referências políticas e culturais que não fossem somente aquelas do *mundo oficial* dos militares que ocupavam o poder. Assim, concomitante ao *mundo oficial* representado pelos valores moralizantes, cívicos e sérios da ditadura militar que se estruturava no País, existiu também um mundo *não oficial* construído por setores não comprometidos com os valores do militarismo, mas com os problemas da população brasileira e com as diversas manifestações da cultura popular numa perspectiva eminentemente política, engajada e revolucionária.

²⁷¹ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 139.

²⁷² Ibid.

SHOW OPINIÃO: O TEATRO COMO RESISTÊNCIA POLÍTICA AOS ACONTECIMENTOS POLÍTICOS DE 1964

De certa maneira a Revolução de 64 também me motivou, pois quis participar politicamente, cantando.

LEÃO, Nara

AO LONGO DE TODA a década de 1960 os valores políticos e os fundamentos ideológicos do regime militar – censura, repressão, propaganda e divulgação dos valores cívicos – foram paulatinamente contestados por alguns setores da sociedade brasileira. Diante das arbitrariedades e do autoritarismo dos militares, despontaram, então, formas diversificadas de resistência que não cansaram de apresentar explícitos descontentamentos sobre a maneira como eram tratados os assuntos políticos e culturais do País. Em especial no campo cultural ligado à esquerda, foi visível o florescimento das artes, que, a partir de diferentes linguagens, suscitaram inúmeros debates à procura de alternativas para o enfrentamento da Ditadura Militar instalada em 1964. Nesse sentido, mesmo diante do cenário sombrio de repressão, censura e valores cívicos moralizantes,

[...] a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.²⁷³

Embora seja explícita a rica e a diversificada produção artística e cultural não alinhada aos valores do militarismo na década de 1960, a esquerda passava por momentos difíceis. No interior do Partido Comunista Brasileiro (PCB), abriram-se brechas para repensar os desacertos e criar novos posicionamentos políticos na busca de soluções para os problemas inaugurados pelos acontecimentos políticos de 1964. Desde essa data, o Partido vinha perdendo sua hegemonia no pensamento de esquerda para novas organizações revolucionárias, orientadas pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B) – dissidência do PCB. Entre as instituições políticas desse período destacam-se: Ação Popular (fundada por estudantes católicos e líderes comunitários cristãos); POR/T (militantes trotskistas do Partido

²⁷³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 07

Operário Revolucionário/Trotskista); POLOP (Organização Revolucionária Marxista-Política Operária).²⁷⁴

Especificamente entre os anos de 1966 a 1968, entretanto, o PCB “rachou” verticalmente, sendo exaustivamente questionado, criticado e repudiado por diferentes segmentos da esquerda, em função de sua polêmica tese anunciada – *organização de uma frente ampla unida contra a Ditadura Militar* – envolvendo, sobretudo, a participação de setores tradicionais da sociedade, como o partido político MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e os sindicatos oficiais. Em 1967, em seu IV Congresso, o PCB deixava clara a sua posição:

[...] o essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganhá-las para a ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. É necessário que as massas já estejam dispostas a todos os sacrifícios, de preferência a continuar no regime que os oprime, para que um partido de vanguarda possa conclamá-la à ação armada. [...] Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas. [...] Cada vitória, pequena ou grande, ou mesmo derrota na luta pelas liberdades, incorpora-se à experiência das massas. É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial.²⁷⁵ [Destaques nossos]

Assim, formadas as dissidências no interior do PCB, enquanto muitos militantes optavam pela *guerra efetiva e aberta* contra a Ditadura – *ação guerrilheira* -, outros, em especial, atores e dramaturgos ligados ao teatro, cineastas, poetas, músicos, artistas plásticos, professores universitários e intelectuais, apontavam caminhos a partir da função *social e política da arte*, enfatizando a necessidade de uma reflexão histórica atenta sobre o período em questão e a instauração imediata de uma *resistência política e organizada*.

Entre os movimentos culturais da sociedade brasileira que optaram pela *resistência democrática*, certamente o teatro foi um dos segmentos artísticos que mais contribuiu para esse debate, pois explicitamente interveio no processo de conscientização da sociedade,

²⁷⁴ BARROS, Edgar Luiz. **Os Governos Militares**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 47.

²⁷⁵ IV CONGRESSO DO PCB (dezembro de 1967). Apud: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 120-121.

viabilizou ações de resistência ao Estado autoritário imposto pelo Golpe, resgatou valores perdidos, como *liberdade, justiça, participação e democracia*. E, acima de tudo, colocou em cena produções que aliavam arte, estética e política a favor da volta do Estado de Direito.²⁷⁶

Na confluência de contestações artísticas provocadas pelo Golpe Civil Militar de 1964, um grupo teatral importante se fez presente no cenário cultural e político do País, o Grupo Opinião, surgido tanto das cinzas do Centro Popular de Cultura da UNE – destruído pela força dos militares -, quanto da necessidade de dar respostas imediatas aos abusos políticos impostos pelo Golpe. Assim, em dezembro de 1964, oito artistas e intelectuais que haviam participado ativamente das produções artísticas do Centro Popular de Cultura da UNE fundou o Grupo Opinião: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão.²⁷⁷

²⁷⁶ Sobre a produção teatral no campo da resistência política à ditadura militar nos anos 1960, o trabalho da Companhia de Teatro de Arena de São Paulo se destaca. A primeira contribuição aos debates políticos depois do Golpe veio com a encenação de *Tartufo*, de Molière (1964). Depois da realização do *Show Opinião*, o grupo dedicou-se à criação e encenação de novas peças, como *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *Arena Conta Bolívar* (1970). Foi essa a época dos “musicais”, que compreende o período de 1965 a 1970, quando a Companhia propôs-se a acabar com as convenções teatrais, tidas como obstáculos ao desenvolvimento estético das artes cênicas. Os “musicais” significaram um período extremamente rico para o Arena, que, descobrindo novas composições estéticas e novas formas de abordagem política, contribuiu de forma sistemática para a resistência do País aos impasses colocados pelo Pós- 64. Tanto é assim que, ao refletir sobre a “fase dos musicais”, a historiadora Rosângela Patriota afirma que: “[...] a união entre a canção de protesto e o teatro engajado permitiu a criação de novos caminhos estéticos. A elaboração do “sistema coringa” e a aproximação com as reflexões de Brecht sobre o “teatro épico”, entre outros procedimentos, possibilitaram que o Arena redimensionasse sua atuação artística e política. A escolha de “situações históricas” para refletir sobre o tema da liberdade proporcionou a constituição de uma “identidade” entre palco e platéia, que se tornou um dos marcos da resistência artística”. Ver: OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros:** Em Cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Ainda sobre o tema da resistência política a partir da produção teatral da década de 1960, consultar: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha:** um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

²⁷⁷ O primeiro trabalho do grupo, o *Show Opinião* (1964), alcançou grandioso sucesso, quer pelo seu caráter inovador da dramaturgia, quer por ter sido o primeiro trabalho que abertamente criticava o *regime de exceção* que se instaurara no País. Seguiram-se ao *Opinião*, *Liberdade, Liberdade* (1965), texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel; *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966) de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; *Telecoteco Opus nº 1* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho e Thereza Aragão; *A Saída, Onde Fica a Saída?* (1967), de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar; *Antígona* de Sófocles (tradução de Ferreira Gullar); *A Ponte Sobre o Pântano* (1971), de Aldomar Conrado; *O Último Carro* (1976), de João das Neves e outros mais. **RELATÓRIO DA PRODUÇÃO TEATRAL DO GRUPO OPINIÃO.** Texto datilografado, sem data. Acervo Funarte – Rio de Janeiro.

A trajetória artística do Grupo Opinião se deu entre os anos de 1964 -1982. O ano de 1967, em especial, marcou o desligamento do grupo de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Posteriormente, em 1970, desligaram-se Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, Pichin Plá e Thereza Aragão. Nos anos mais duros da ditadura militar, coube ao dramaturgo e diretor teatral João das Neves dar continuidade às atividades do grupo. Deslocando o eixo do trabalho do Rio de Janeiro para Salvador (BA), João refez com Simone Hoffmann e Rufo Herrera o grupo ao qual viria a juntar-se já na volta ao Rio de Janeiro, para a montagem da peça *O Último Carro*, o cenógrafo Germano Blum. Depois de muitas brigas e polêmicas com o poder público, o Grupo Opinião foi desfeito definitivamente em 1982, com a perda do seu espaço. Ver:

As atividades artísticas desenvolvidas pelo Grupo Opinião devem ser compreendidas como um trabalho coletivo de pessoas que, impossibilitadas de participar e exercer a sua liberdade de expressão, frente às circunstâncias políticas do País, encontrou na arte, na música, na literatura, no cinema, no teatro, a maneira engajada de estar no mundo. Assim, durante boa parte de sua trajetória, o Grupo Opinião sinalizou ser o ponto de encontro dos ex-membros do CPC da UNE, do Teatro de Arena, mostrando que a resistência contra a ditadura já se organizava depois do susto do Golpe.

Em vista disso, o Grupo Opinião foi um dos segmentos culturais que mostrou aos militares e aos seus aliados – setores conservadores da sociedade brasileira – a possibilidade de interpretar ou discutir o Brasil da década de 1960, através de um *mundo não oficial*, diferente daquele projetado pelos temas cristalizados e ideológicos cultuados pelo governo militar.

Sua primeira produção teatral, em conjunto com o Teatro de Arena, o *Show Opinião*, colocou em dúvida a preponderância do *mundo oficial, sério, moralista e estável* dos militares. Em cena a música de protesto, as canções populares do baião, do xote e do samba vieram mostrar que o debate político também se realiza com diversão, humor, música e quantidade considerável de riso. Assim, com uma força política extraordinária, o *Show Opinião* constatou que a ironia, o cômico, o deboche, a comédia também são instrumentos políticos e, que, quando pensados e articulados a uma perspectiva histórica, podem contribuir para o fortalecimento da democracia e da justiça. Em particular, no ano de 1964, para o restabelecimento do Estado de Direito.

Em cena os atores e músicos do *Show Opinião*, disfarçados sob a veia cômica, irônica e alegre do teatro musicado, tocaram em temas caros e polêmicos para aqueles que ocupavam as estruturas políticas do regime militar, a saber: a dimensão política da opressão militar, a necessidade de uma resistência organizada ao regime que se instalara em março de 1964, a valorização da cultura popular como manifestação política de denúncia à carestia da sociedade brasileira na década de 1960 e a divulgação das manifestações artísticas politizadas aliadas ao mercado de produção cultural do País.

Show Opinião convence principalmente pela presença assídua da música em cena. A linguagem musical assume uma importância fundamental na constituição da obra, pois, além

de ser um dos elementos responsáveis pela descontração e humor, tornou-se um *locus* privilegiado para a divulgação da “música de protesto” em plena ascensão na década de 1960, provocando assim uma série de polêmicas.²⁷⁸ Embora a estrutura dramatúrgica tenha sido escrita por Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Paulo Pontes e Armando Costa, o sustentáculo da encenação ficou por conta das 33 canções, escritas em sua maioria por Zé Kéti, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Vale, Heitor dos Prazeres, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, entre outros.

As canções de protesto que compunham o repertório musical do *Show Opinião* privilegiaram os temas recorrentes nos debates políticos e artísticos da década de 1960, em especial o morro e o sertão. Nesse sentido, de um lado o *Show* apresenta críticas ao latifúndio e à vida de escassez e sofrimento do nordestino, a exemplo *Borandá* (Edu Lobo), trecho da trilha sonora escrita por Sérgio Ricardo para o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Missa Agrária* (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri) e *Carcará* (João do Vale). De outro, as canções que remetem à vida, ao cotidiano dos sambistas, dos homens pobres que viviam nos subúrbios das grandes cidades, especialmente o Rio de Janeiro: *Samba, Samba, Samba*, *O Favelado*, *Opinião* (ambas de Zé Kéti), *Marcha de Quarta Feira de Cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo), *Eu Sou o Morro* (Zé Kéti – canção do filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos) e *Malvadeza Durão* (Zé Kéti – canção do filme *Rio Zona Norte*).²⁷⁹

A valorização da música popular brasileira como uma linguagem artística que expressa a originalidade e a organicidade da cultura de um povo foram assinaladas pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa no prefácio *As Intenções de Opinião*. O primeiro propósito consiste na valorização das canções populares e na sua capacidade política de intervir no processo social do País:

[...] a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião; quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de

²⁷⁸ Conforme o capítulo 3 desta tese muitos críticos avaliam o *Show Opinião* como uma produção inocente e mercantilizada da luta política em 1964. As críticas em sua maioria atacava a noção romantizada de povo presente no espetáculo e as incessantes canções de protestos intimamente ligadas ao mercado de produção cultural do País.

²⁷⁹ A relação das canções que compõem o *Show Opinião* pode ser consultada em: COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965. (Acervo Funarte).

unidade e integração nacional. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.²⁸⁰

Para os dramaturgos as canções de Zé Kéti representam o novo sambista brasileiro, que, além da originalidade das canções, traz ainda uma variedade expressiva de temas e situações do cotidiano: “[...] a música de Zé Kéti tem uma nova riqueza de variação que representa o novo sambista que anda por Copacabana, canta em faculdades, participa de filmes e ouve rádio e disco. A riqueza da variação da música de Zé Kéti representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade”.²⁸¹ Já o cantor e compositor nordestino João do Vale possui qualidades que também o singularizam. Em suas músicas, ele “[...] descreve sempre uma contradição, a vontade e a força de sua gente, o amor que dedicam à terra e a impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece, acrescido de uma extraordinária lucidez”.²⁸² Nara Leão não pretende cantar somente Zé Kéti e João do Vale, não existe um gênero específico adaptado a sua voz, é ela que tenta se adaptar aos gêneros: “Nara Leão não pretende cantar para o público. Pretende interpretar o público”.²⁸³

Mas a produção da música de protesto pelos diferentes segmentos culturais engajados e a sua boa acolhida pelo público ao longo da década de 1960 provocaram fervorosos debates e muitas polêmicas acerca da função política e social da música brasileira. Para muitos embora, a estética musical de cunho “participante” esteja voltada para o *nacional* e o *popular*, as composições sugeriam enfaticamente a redenção política do Brasil. Ao fazer uso exagerado de metáforas ou linguagem figurativa acerca dos possíveis caminhos a serem percorridos numa alusão positiva ao “dia que virá”, a canção de protesto acabou por revelar o caráter utópico de sua perspectiva política.²⁸⁴

Para outros, as canções participantes produzidas por artistas que se alinharam à experiência estética e política do Centro Popular de Cultura e do Teatro de Arena reproduziram um discurso “revolucionário romântico” acerca do “povo”, do “morro”, do “sertão”, enfim dos reais problemas brasileiros. Além disso, a ampla receptividade das canções de protesto no mercado radiofônico e fonográfico do País fez delas produtos culturais

²⁸⁰ PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Funarte, 1964.

²⁸¹ Ibid., p.03

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

RIDENTE, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

sujeitos às regras e aos valores do mercado, o que, com efeito, contribuiu para o esvaziamento político das composições.²⁸⁵

Nesse sentido, a tese de que a Música Popular Brasileira articulou uma resistência política e cultural ao regime militar vem sendo amplamente questionada por uma série de trabalhos e argumentos que enxergam as “canções participantes” como ingênuas, românticas, acolhedoras do povo sofredor e, sobretudo, produto da cultura de mercado em ascensão na década de 1960. Ao analisar as composições das canções de protestos no âmbito da cultura de esquerda dos anos 1960, Arnaldo Daraya Contier chama a atenção para esse problema e argumenta que as canções de Carlos Lyra e Edu Lobo favorecem a discussão sobre o projeto da canção participante como uma experiência notavelmente complexa e marcada por contradições. Em linhas gerais,

[...] a canção de protesto aflorou como uma tensão entre o mundo do artesanato (produção individual) e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos); ou entre o discurso da dominação (censura+Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas – temas políticos ou amorosos/sexuais) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou o Tropicalismo, com modelos ligados à modernidade musical.²⁸⁶

No âmbito dessas argumentações, o trabalho do historiador Marcos Napolitano sobre as canções engajadas e a indústria cultural no Brasil atenua o tom do debate, partindo da contradição entre o engajamento político e as condições impostas pelo mercado cultural do País na década de 1960. O autor reconhece que, mesmo com a presença efetiva do mercado, é possível destacar o caráter político e de resistência das canções. Assim, o fator “[...] que torna a arte engajada pós-64 mais complexa é o da crise e fechamento de um dos canais de relação artista/público, o canal das entidades desligadas do mercado capitalista como o CPC/UNE”.²⁸⁷ Fechados os canais de comunicação ligados à esquerda, a música e outras manifestações acabam se dirigindo para outros espaços massificados, como rádio e televisão, por exemplo.

²⁸⁵ Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 02, 1998. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 30 ago. 2010.

²⁸⁶ Ibid., p. 03.

²⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 69.

Entretanto, o historiador ainda salienta que o fechamento das entidades de esquerda desligadas do mercado não é o único motivo que faz as canções participantes se dirigirem para ele, pois a perspectiva de estabelecer relações com o mercado nunca foi indiferente à arte engajada:

Nos dois primeiros anos após o golpe, a ‘ida ao mercado’ [...] não era incompatível com a vontade de atuar politicamente na condição de músico engajado nacionalista. Somente por volta de 1968 as estruturas de mercado sofreram uma crítica mais aguda: desenvolveu-se, a partir daí, a percepção de um público consumidor ‘passivo’ do protesto e a idéia de revolução foi vista como ‘produto vendável’, entre outros, direcionado, sobretudo, para os setores médios da sociedade.²⁸⁸

O segundo propósito do *Show Opinião* refere-se ao teatro brasileiro, ou melhor, à necessidade de valorizar um teatro de repertório voltado para temas nacionais e para a realidade concreta do País:

É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está enlatado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos. O teatro brasileiro tinha uma tradição de teatro de autor. A criação de um repertório ajustado às solicitações e inquietações do público.²⁸⁹

Na perspectiva de produzir um teatro de repertório que valorizasse temas e problemas da realidade nacional e que respondesse às inquietações do público, os autores do *Opinião* recorreram à pesquisa das fontes populares. O musical de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa – apresentado nove meses depois da implantação do Golpe Civil Militar em 1964 – buscaram na arte popular uma quantidade considerável de temas e elementos artísticos para criar o espetáculo.

Assim, as convenções teatrais da comédia, da farsa, da revista, do riso, dos versos de cordel, dos diversificados gêneros da música popular (baião, samba, carnaval, MPB) foram mobilizados pelos dramaturgos para produzir um teatro não só representativo do povo, como também de sua nacionalidade, de sua cultura e de sua identidade, um teatro apto a falar, denunciar e buscar alternativas para os seus problemas.

²⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 69.

²⁸⁹ PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Funarte, 1964, p. 04.

Show Opinião foi escrito a partir das entrevistas gravadas com os três cantores participantes da versão original: Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. A história, contada pelos respectivos músicos são testemunhos pessoais que informam não só como eles se interessaram pela música popular brasileira, mas também a sua origem e os problemas sociais de sua classe e de seu passado. Além do rico repertório dos protagonistas do espetáculo, os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, ainda recorreram a outras fontes importantes da cultura brasileira. No campo musical requisitaram a contribuição dos cantores e compositores Cartola, Heitor dos Prazeres, Sérgio Cabral e Elton Medeiros. Além dos tradicionais artistas da música popular brasileira, os intelectuais Ferreira Gullar, Cavalcanti Proença, Carlos Fontoura e Jorge Coutinho contribuíram com traduções de músicas, discursos revolucionários e descobertas de valiosas fontes da literatura popular.

[...] Fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros pra ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcanti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabe de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger. Ferreira Gullar traduziu José Martí. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas, etc. *Opinião* foi feito mais ou menos assim.²⁹⁰

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO SHOW OPINIÃO: CONVENÇÕES ARTÍSTICAS E ESTRUTURA DRAMÁTICA

PEBA NA PIMENTA E OS TESTEMUNHOS DE NARA LEÃO, ZÉ KETI E JOÃO DO VALE: TRAJETÓRIAS E HISTÓRIAS DA CULTURA POPULAR

A AÇÃO DRAMÁTICA do *Show Opinião* começa em um palco vazio e escuro. No fundo desse cenário desponta o som estridente de um berimbau. O berimbau é um instrumento de percussão importante no jogo ou na dança de capoeira. Alguns capoeiristas o identificam como um instrumento sagrado, pois ele comanda a roda, dita o ritmo e o estilo do jogo. Assim, o som emitido pelo berimbau no início do musical *Opinião* evoca uma concepção dual, pois se refere tanto à valorização da cultura popular quanto ao chamamento para a rebelião, para a luta, para adesão ao protesto contra a escravidão. Na década de 1960,

²⁹⁰ COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965, p. 10. (Acervo Funarte). [Doravante as passagens da peça serão indicadas apenas com o número da página correspondente]

era uma explícita alusão ao combate à ditadura. Este resgate pretende mostrar desde o início a herança cultural das manifestações populares que irá povoar todo espetáculo. Assim, em meio ao som do berimbau a cantora Nara pergunta: “*Menino quem foi seu mestre?*”. (p. 15)

As luzes dos refletores se acendem. Nesse momento entra no palco João do Vale, o compositor e cantor maranhense entendido no espetáculo como a representação dos migrantes nordestinos que se mudam para os grandes centros urbanos à procura de melhores condições de vida. João do Vale é, então, o responsável por abrir o espetáculo cantando um baião que provoca risos e muitos aplausos da plateia: *Peba na Pimenta*. Peba é um tatu caçado pelo povo pobre de sua região. A canção mostra um peba muito bem preparado para o jantar e a exaustiva reclamação de um dos convidados, Maria Benta, que, mesmo reconhecendo o sabor do prato, reclama que ele queima como o diabo. Antes de começar a canção João do Vale explica: “Peba é um tatu. A gente caça êle pra comer. Com pimenta fica mais gostoso. Eu vou cantar ‘Peba na Pimenta’”. (p. 15)

João do Vale
Seu Malaquias preparou
Cinco pebas na pimenta
Só o povo de Campinas
Seu Malaquias convidou mais de quarenta
Entre todos os convidados
Pra comer peba foi também Maria Benta
Benta foi logo dizendo
Se arder, não quero, não.
Seu Malaquias então lhe disse:
Pode comer sem susto,
Pimentão não arde não.
Benta começou a comer
Pimenta era da braba
Danou-se pra arder
Ela chorava, se maldizia.
Se eu soubesse, dessa peba não comia
Ai, ai
Ai, seu Malaquias
Ai, ai
Ai, seu Malaquias
Você disse que não ardia

Ai, ai
Ta ardendo pra danar
Ai, ai tá me dando uma agonia
Ai, ai
Você disse que não ardia
Ai, ai
Tá ardendo pra danar
Ai, ai
Que tá bom, eu sei que tá
Ai, ai
Mas tá fazendo uma arrelia. (p. 15-16)

Peba na Pimenta é um baião, ritmo musical assumidamente nordestino, acompanhado de dança. Os instrumentos que compõem esse estilo musical variam entre a viola caipira, a sanfona, o triângulo, a flauta e o acordeon. Geralmente as temáticas do baião se referem ao cotidiano e às dificuldades sociais dos nordestinos.²⁹¹ Especialmente, a canção de João do Vale colocava em cena a pobreza nordestina, a parca disponibilidade de recursos e as vicissitudes da sobrevivência humana (pimenta), ao lado da solidariedade de uma vida coletiva.

Mas a canção *Peba na Pimenta* não tem apenas a função de denunciar o aspecto social do nordeste, João do Vale, ao cantar provocando risos, aplausos e a explícita euforia da plateia, coloca em cena um dos elementos artísticos responsáveis por toda a estrutura dramática do espetáculo: a linguagem musical.²⁹² Inquestionavelmente, a música é o grande instrumento, é um dado fundamental do musical de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa.

Entretanto, ela tornou-se um elemento artístico complexo no conjunto da obra, pois assumiu funções diferenciadas em cena. Tanto é assim que em alguns momentos a música

²⁹¹ De acordo com o dicionário Grove de música, o baião pode ser compreendido como: “Dança e música do Nordeste brasileiro. Marcado pela síncope característica da música popular brasileira, o baião pode ser acompanhado por viola, rabeca ou sanfona, dependendo da região onde se manifesta. Um de seus expoentes foi o compositor, cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga, autor de clássicos do gênero, como *Asa Branca*”. SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 64.

²⁹² Durante a sua última apresentação em 23 de agosto de 1965, o *Show Opinião* foi gravado ao vivo no Teatro de Arena do Rio de Janeiro. O resultado foi a produção do LP *Show Opinião* (Philips/Companhia Brasileira de Discos). Esse registro é uma referência importante para o nosso trabalho, pois possibilita ouvir as principais canções da trilha sonora do espetáculo, identificar a atuação vocal dos atores/músicos em cena e também perceber a reação da plateia durante a execução das músicas.

tem uma explícita filiação ao teatro de revista: provoca o riso e a descontração, ironiza explicitamente a situação, emite deboche e expressa de forma muito espontânea a cultura popular. Exemplo maior disso está na apresentação singular realizada por João do Vale acerca da canção *Pebe na Pimenta*. Trazendo informações corriqueiras da tradição alimentar nordestina, ela não foi só cantada, mas também dramatizada, apresentando certo desregramento dos costumes, erotização, zombaria e muita diversão. Situações amplamente risíveis para a plateia.

Em outros momentos, tem uma conotação notavelmente militante, é direta e está perfeitamente anunciando fatos ligados aos acontecimentos políticos de 1964. A cultura popular ganha uma conotação política e engajada aos problemas sociais. Nessas circunstâncias, a música está próxima da matriz do teatro de Bertolt Brecht, exercendo um dos papéis fundamentais do teatro épico: o *distanciamento e a tomada de atitude* frente aos problemas apresentados. As canções *Carcará* e *Opinião* – que serão apresentadas ainda nesse capítulo –, por exemplo, se encaixam na função política que a música adquire no espetáculo musical.

Ainda que as canções desempenhem funções diferentes no *Show Opinião*, a inserção delas em cena pode ser compreendida como um atrativo, um estímulo a mais que provoca o envolvimento da plateia. Mas, fundamentalmente, a música se apresenta como um elemento político imprescindível dentro do espetáculo, pois “[...] através dela, o espetáculo pode entregar ao espectador o seu comentário racional, crítico, reflexivo, possibilitando redimensionar a cena no processo de sua recepção pelo público”.²⁹³ Nessas condições, a sensação que produz no *Show Opinião* não é a de êxtase ou a de admiração e beleza pelas letras e melodias. Ao contrário, elas tem um efeito de ruptura, quebrando sempre a continuidade e a estabilidade dramática do espetáculo.

Outro ponto importante a ser considerado sobre a apresentação do baião *Pebe na Pimenta* é que ele coloca em evidência uma das mais importantes convenções do teatro de revista do século XIX, a *tipificação do personagem*. O personagem tipo se projeta em cena a partir dos gestos, dos trejeitos, da linguagem, do riso, enfim, do “comportamento pessoal” eminentemente espontâneo. Para Maria Helena Kühner, o personagem tipo, na maioria das vezes, quando colocado em cena, é a representação do sujeito social excluído da sociedade. É

²⁹³ PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem e Nossa Pequena Mahagonny*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes/UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, f. 12.

um dos raros momentos em que as classes desfavorecidas têm o poder da palavra e do gesto para reclamar, denunciar, protestar, informar e se divertir.²⁹⁴ No *Show Opinião*, João do Vale reproduz de forma autêntica a imagem do personagem tipo: ele é o nordestino caracterizado pelo sotaque regional, pelo riso, pela dança, pelos hábitos alimentares, pelos trejeitos. Originalmente, ele usa os gestos peculiares do grupo social a que pertence para se comunicar e prender a atenção do público.

Logo após a apresentação inusitada de *Peba na Pimenta*, entram em cena Nara Leão e Zé Kéti, que cantam trechos esparsos de músicas que compõem o espetáculo: *Carcará, Opinião, Malvadeza Durão*.

Os três:
Se alguém perguntar por mim
Meu sentido era Anabela, fia se Sinhá Balbina
Podem me prender, podem me bater
Eu sou o samba, a voz do morro
La vai o danado do trem, levando Maria Filó. (p. 16)

De forma brusca a bateria entra em cena, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale cantam juntos:

Morreu Malvadeza Durão
Valente mas muito considerado
Morreu Malvadeza Durão
E o criminoso ninguém viu
Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Não vai morre de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Pega, matá e come! (p. 17)

Essas canções aparecerão em outras situações dramáticas do espetáculo, aqui elas abrem caminho para João do Vale entoar sozinho o refrão da canção Pisa na Fulô: “Pisa na

²⁹⁴ KÜHNER, Maria Helena. **O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular**. Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte: Rio de Janeiro, 1979.

fulô, pisa na fulô, pisa na fulô não maltrata o meu amor”. (p. 16) Logo após esse quadro os cantores se posicionam e começam os seus testemunhos. Postos em cena relatam as experiências de vida, as correntes musicais das quais fazem parte, a origem socioeconômica e a situação profissional em seus respectivos estados. Esse conjunto de relatos – todos dirigidos explicitamente para o público – é o primeiro de uma série que irá aparecer ao longo do musical.

Cabe lembrar que boa parte das cenas baseia-se em depoimentos dados pelos três artistas, o que constitui um dos traços de originalidade do espetáculo, fórmula inspirada, ao que se sugere, nas “experiências de cinema verdade” de que fala Vianinha em breve ensaio da época. A prática teatral cepeciana valorizando painéis – como se verificou em várias peças musicadas e autos de rua – sugeriu a colagem de fragmentos de diferentes fontes: canções, poesias, músicas e os relatos dos protagonistas em cena.²⁹⁵

Assim, os depoimentos representam de fato uma contribuição artística do Centro Popular de Cultura. No *Show Opinião* eles traduzem a confluência de trajetórias dos diferentes grupos sociais ligados à música popular brasileira: em cena está dialogando o favelado suburbano representante dos tradicionais sambas brasileiros, o sertanejo nordestino pobre que canta baião, xotes e músicas folclóricas de sua região e a menina da classe média carioca intimamente ligada à bossa nova e ao estilo moderno de música engajada que despontava no Brasil na década de 1960. Nesse sentido, os depoimentos de Nara, Zé Kéti e João do Vale dão pistas da organicidade cultural e artística com que o espetáculo *Opinião* estava comprometido no Pós-1964: a música popular brasileira, quando aliada às questões sociais do País, quando articulada ao texto teatral, fortalece o conteúdo político da obra e se torna um elemento de intervenção e conscientização do público. E assim, em meio ao coro de *Pisa na Fulô* entoado por Nara e Zé Kéti, João do Vale inicia seu depoimento:

João do Vale:

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, Rua da Golada. Modéstia à parte, a Rua da Golada, hoje chama Rua João do Vale. Quer dizer: eu assim com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, Rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentos e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecida do povo são as músicas mais assim só pra divertir.

²⁹⁵ Cf. MARQUES, Fernando. “**Com os séculos nos olhos**” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>> Acesso em: 19 abr. 2008.

Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver. (p. 19)

A participação do cantor e compositor João do Vale no *Show Opinião* merece um significativo destaque. O nordestino de fala mansa e sotaque engraçado desde o início da apresentação ganhou a confiança e admiração do público. Foi no palco do *Opinião* que praticamente fez a sua estreia como cantor. A partir do sucesso do espetáculo e da principal música, a emblemática *Carcará* que a sua vida se modificará por completo, tornando-se um músico conhecido e respeitado no cenário musical do País. Os xotes e baiões cantados e dramatizados pelo cantor provocaram muitos risos e aplausos ao longo do espetáculo.

João do Vale nasceu em Pedreiras no Maranhão, seus pais eram pequenos agricultores pobres e sem terra. Ainda quando criança ajudava nas despesas da casa vendendo doces, balas e bolos produzidos pela mãe. Ao mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro trabalhava em construções como pedreiro, mas sempre procurava as rádios, em especial a Nacional, à procura de artistas que gravassem suas composições. Embora o compositor e cantor nordestino fosse um desconhecido pelo público brasileiro – mesmo depois de muita luta e procuras constantes – alguns artistas gravaram suas músicas. Em 1953 a primeira composição foi gravada por Zé Gonzaga, o baião *Madalena*. A cantora Marlene também gravou um baião, *Estrela Miúda*. Em 1956 foi a vez de Dolores duram gravar *Na Asa do Vento*. Nesse mesmo ano Ivon Curi gravou o xote *Pisa na Fulo*, sucesso em todo o Brasil. Em 1960 cantou no restaurante Zicartola a convite de Zé Kéti, logo após foi convidado por Oduvaldo Vianna Filho para participar do *Opinião*. Em 1965 lançou o LP *O Poeta do Povo*. Em 1969 compôs a trilha sonora do filme *Meu Nome é Lampião* dirigido por Mizaél Silveira.²⁹⁶

Em especial, sobre o depoimento de João do Vale alguns pontos merecem ser destacados: a gravação de duzentas e trintas músicas que circularam apenas na região nordestina, não alcançando vendagem e reconhecimento no mercado de produção da música nacional. Outro aspecto a considerar refere-se à preferência do mercado (questão que o musical retomará mais tarde) pelas canções engraçadas e que fazem rir: “[...] as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos

²⁹⁶ PASCHOAL, Marcio. **Pisa na Fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o Poeta do Povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando”. (p. 19) João do Vale completa seu testemunho realizando uma mudança de tom ao mencionar as dificuldades de sobrevivência em sua terra: “[...] minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver”. (p. 19)

Zé Kéti

Meu nome é José Flores de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos, sou pai de filhos. Moro em Bento Ribeiro. Uma hora de trem até a cidade. Trabalho no IAPETEC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Quer dizer – natal sem peru. Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – A Voz do Morro – “eu sou o samba”, eu já tinha ele fazia sete anos na gaveta. Aí, ele teve mais de 30 gravações. Até o Carlos Ramirez, o Granada, gravou ele. O dinheiro que ganhei deu para comprar uns moveis de quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava para ir na feira nos domingos e trazer cestas cheias de compras. (p. 19-20)

O compositor e cantor Zé Kéti tornou-se uma das figuras mais emblemáticas do *Show Opinião*. De fato, ele não era um militante convicto e muito menos partidário da esquerda, mas, como bem disse Ferreira Gullar, o sambista “[...] era um compositor inteligente, que tinha consciência dos problemas, dos seus direitos”.²⁹⁷ Ao longo de sua trajetória Zé Kéti sempre se mobilizou pela defesa cultural do País foi ele um dos artistas responsáveis pela revitalização do samba nos anos 1960, momento em que se projetava em nosso cenário musical a bossa nova.

Durante toda a sua trajetória artística Zé Kéti cantou o samba, a malandragem, o morro, os amores e a cultura popular suburbana. Ao mesmo tempo estabeleceu uma relação profícua de trabalho com cineastas brasileiros nas décadas de 1950 -1960. Um dos seus maiores sucessos foi a canção *A Voz do Morro*, gravada em 1954 para o filme *Rio 40º Graus* de Nelson Pereira dos Santos. Nessa época ainda trabalhou como ator e assistente de câmera.

Em 1957, os sambas *Malvadeza Durão* e *Foi Ela* foram incluído na trilha sonora de outro filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte*. Em 1963 integrou a formação definitiva do conjunto *A Voz do Morro* e se tornou diretor musical do restaurante *Zicartola*, local onde estabeleceu contato com o cantor e compositor advindo da bossa nova, Carlos Lyra. Foi esse o momento em que Zé Kéti teve contato direto com vários artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE e ao Teatro de Arena de São Paulo, o que viabilizou a

²⁹⁷ DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a Mauricio Barros de Castro. (CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba** na Casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004, p. 86.)

produção de sambas e valorização da cultura popular numa perspectiva política e militante. É dessa época, por exemplo, o samba *Acender as Velas*, canção que desmistifica a beleza e a harmonia dos morros cariocas.²⁹⁸

Não muito diferente do testemunho de João do Vale, o sambista carioca se auto apresenta de maneira irônica: é servidor público, escriturário *nível oito* – o tom de deboche com que diz “nível oito” sugere uma situação eminentemente cômica. Ainda ironicamente informa as dificuldades da vida de um sambista e a luta para encontrar gravadoras dispostas a gravar sambas no Brasil. *A Voz do Morro*, por exemplo, “[...] eu já tinha ele fazia sete anos na gaveta. Aí, ele teve mais de 30 gravações. O dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava para ir na feira nos domingos e trazer cestas cheias de compras”, (p. 20) relata o sambista de forma incisiva, mas muito bem humorada.

Nara Leão

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado. (p. 20)

Não resta dúvida que a participação de Nara Leão foi uma das mais polêmicas de todos os protagonistas do *Show*. As críticas e ressalvas impostas à sua atuação se dirigiam principalmente para o estilo musical do qual fazia parte, a bossa nova. Aos olhos dos especialistas, críticos e músicos tradicionais, era inviável a artista cantar baiões e sambas, pois sua voz e a respectiva classe social a que pertencia não eram compatíveis com estilo musical popular com o qual se propunha dialogar.

Contudo, a participação de Nara Leão deve ser avaliada à luz de uma série de transformações pelas quais passava a música brasileira no início da década de 1960. Naquela época, o samba tradicional alimentava a mudança de postura dos artistas bossa-novistas, que paulatinamente se afastavam das composições que privilegiavam o “amor”, o “sorriso” e a “dor”. Influenciados pela vivência e musicalidade popular, muitos compositores produziram

²⁹⁸ ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música popular Brasileira**. Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Alvin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006, p. 802.

canções inspiradas na temática e na linguagem dos sambistas tradicionais, acabando por criar novas leituras do ritmo com o qual buscavam dialogar.

Ao incorporar em suas canções as agruras da vida, a fome do sertanejo, o desemprego do suburbano favelado, a seca nordestina, expoentes da bossa nova, como Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Vinicius de Moraes e Baden Powell, se colocaram como dissidentes da “utopia dos anos dourados” e apresentaram outra: a “música participante” que expressaria uma busca pelas tradições musicais das camadas populares do sertão, do morro e do subúrbio. Com esse propósito muitos cantores e compositores se envolveram com projetos culturais voltados para a função social e política da música e buscaram inspiração e referências artísticas nos trabalhos realizados pelo Centro Popular de Cultura, pelo Teatro de Arena de São Paulo e nos debates promovidos pela UNE nas universidades.

Nesse contexto muitos músicos abandonaram os lugares tradicionais de apresentação como as boates requintadas e os bares intimistas de Copacabana. Em 1964 muitos artistas já haviam se transferido para as praças públicas, para os teatros, para auditórios de faculdades, enfim, para os movimentos culturais de esquerda, produzindo trilhas sonoras de filmes e peças de teatro. As denúncias sociais tornaram-se temas assíduos nas canções de protesto. Os músicos, movidos por forte nacionalismo, buscavam uma aproximação política com o povo, o que consequentemente se realizaria na cena cultural e artística da década de 1960. Assim, as canções participantes deveriam conscientizar o povo brasileiro e discutir alternativas contundentes sobre a situação do homem da favela e do sertão.

No âmbito dessa discussão torna-se pertinente lembrar que a carreira profissional de Nara Leão não se iniciou com o *Show Opinião*. Em 1963 ela participou do musical *Pobre Menina Rica*, escrito por Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, e no mesmo ano participou de *Ganga Zumba, Rei dos Palmares*, de Cacá Diegues, interpretando a canção *Nanã*. Em 1964, lançou o LP *Opinião de Nara*, no qual interpretava os sambas de morro de Zé Kéti (*Opinião e Acender as Velas*), músicas nordestinas de João do Vale (*Na Roda de Capoeira*), além de canções de compositores considerados modernos Edu Lobo, Baden Powell, Sérgio Ricardo, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Ao gravar esse disco Nara deu uma guinada em sua trajetória artística, trocando a imagem de musa da bossa nova, que abrigava músicos em seu

famoso e confortável apartamento em Copacabana, pela da cantora militante e engajada aos problemas das massas populares.²⁹⁹

O LP *Opinião de Nara* entusiasmou um importante dramaturgo do teatro brasileiro, Oduvaldo Vianna Filho, que viu nele a fonte para um show que marcaria a estréia do teatro em Copacabana, que ele e outros artistas ligados ao Centro Popular de Cultura queriam inaugurar ainda em 1964. Seria um musical envolvendo o sambista Zé Kéti, o nordestino João do Vale e a ex-bossa nova Nara Leão. E assim foi se criando o *Opinião...*

De volta ao depoimento de Nara Leão, nota-se que ele completa os anteriores, embora o seu tom apresente uma manifestação explícita de protesto: “[...] não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música”. (p. 20). A malícia, a ironia e o humor ainda se fizeram presentes, “[...] se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai?”. (p. 20) Por fim, Nara encerra sua fala-manifesto informando a todos a perspectiva de sua carreira musical: “[...] eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, [...] que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”. (p. 20)

Cabe destacar que muitas informações presentes nos depoimentos de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale tornaram-se procedimentos recorrentes ao longo de todo o show. A origem humilde e a consequente pobreza dos compositores, a explícita disposição da cantora Nara Leão de juntar-se a eles, as constantes mudanças de tom: ora alegre e festivo para triste, ora de protesto e militância para a conciliação, ora de denuncia para o humor e a ironia. Tudo isso, é claro, sem perder a perspectiva da resistência aos acontecimentos de 1964.

²⁹⁹ No momento de lançamento do LP *Opinião de Nara*, a cantora deu várias entrevistas polêmicas se referindo aos aspectos alienantes e fúteis das canções bossa-novistas: “Esse disco nasceu de uma descoberta importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo em que vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão”, escreveu Nara Leão na contracapa, acrescentando que compositores como Zé Kéti, João do Vale e Sérgio Ricardo, entre outros, “revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade”. [...] “E quem sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o ajudem a encontrar na dura vida o seu melhor caminho”. CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 85.

BORANDÁ, DESAFIO E NOTÍCIA DE JORNAL: CULTURA POPULAR E RESISTÊNCIA POLÍTICA NO PÓS-1964

AS CENAS SEGUINTEs do musical se estruturam a partir execução de pequenos *medleys* que focalizam a pobreza e a seca nordestina. Na linguagem musical, *medley* é um termo empregado para se referir à execução de canções populares de construções literárias simples e curtas. Nessa forma de orquestração as canções são justapostas sem existir uma conexão detalhada entre as mesmas. Assim, logo após o relato de Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti ironizam as posições da cantora, brincando e jogando com os versos de *Maria Moita*: “mulher que fala muito, perde logo o seu amor”. (p. 20) Imediatamente, são apresentados versos do Partido Alto – estilo tradicional de samba que valoriza o canto coletivo e o improviso, praticado no Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XX. Logo após os artistas apresentam a segunda série de depoimentos.

O CONJUNTO PARA OS INSTRUMENTOS E TODOS COMEÇAM A BATER PALMAS MARCANDO O RITMO PARA “PARTIDO ALTO”.

Os Três:

O samba é bom

Batido na mão

O samba é bom

Batido na mão (p. 21)

Zé Kéti

Mulher que casar comigo

Tem duas coisas para escolher

Apanhar quando merece

E apanhar sem merecer (p. 21)

Nara Leão

Partido Alto. Versos de improviso recolhidos com a ajuda de Cartola de Heitor dos Prazeres.

João do Vale:

Menina se queres vamos

Não te ponhas a imaginar

Quem imagina cria medo

Quem tem medo não vai lá (p. 21-22)

Refrão

O samba é bom

Batido na mão, etc.(p. 22)

Após a cantoria espontânea de pequenos trechos do Partido Alto, Zé Kéti inicia a segunda parte dos depoimentos:

Zé Kéti

No meu tempo, quando comecei a freqüentar o samba, o samba era mais duro. Davam pernada para valer. Muitas vezes só terminava com a polícia, quando a polícia entrava na perna também. Canta *Din, din, din*.

Querem me matar meu Deus

Deixa o bôbo cair

Deixa o bôbo cair que êle é bom caidor

Hoje tem pouco samba duro. Invés de pernada a gente só encosta a perna pro outro entrar no samba. (p. 27)

João do Vale:

Eu também sempre gostei de música. Em Pedreiras, para ouvir música era na banda ou então no único rádio da cidade do seu Zeca Araújo que por sinal vendeu umas vacas pra comprar um rádio. E eu fazia música sobre tudo. Até sobre morcego. Sabe como é morcego? Nós caçamos um e abrimos o bicho: é feito palmito, feito cebola. Vai tirando uma camada e tem outra e mais outra – é esquisito.

E eu fiz essa música:

A mulher a rainha da beleza

Através da ciência tudo faz

Mata e cura a própria humanidade

Mas tem coisa pequena nesse mundo

Que desafia a ciência de verdade

Tá aqui uma que causa confusão

A ciência não dá explicação

Se o morcego é ave ou animal

E como é que é feita a geração

Mata um. Tem outro dentro dele

Dentro dele tem um outro menorzinho

Procurando com jeito ainda encontra

Dentro um outro, um outro morceguinho.

Mas a coisa que mais ficou gravada na minha memória desse tempo foi o negócio do aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre a sezão, febre de

impaludismo. Lá em casa meu avô estava com a sezão. Ele era bem velho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas chega lá, os chefes políticos dão pra quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. Ficou marcado isso em mim, vem um saco de arroz, que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era para ser dado de graça. (p. 27-28) [Destaques nossos]

Entre os depoimentos ouvidos ainda nessa primeira parte, destaca-se o momento em que João do Vale fala sobre o aralém, remédio que deveria ser doado pelo governo para curar a “sezão, febre de impaludismo”, mas que acaba se tornando um *negócio* rentável para as pessoas comprometidas com o poder, que trocava o medicamento por sacas de arroz. O LP *Opinião* contempla o depoimento de João do Vale, registro sonoro em que se percebe a impressão tanto viva, dolorosa quanto debochada e cômica sobre os favores ilícitos praticados pelo governo. O público reage com risos quando João do Vale menciona o privilégio dos cabos eleitorais dos governantes: “Maaaaasss chega lá os políticos dão para quem é... óóóó iiiii iooooooo...”. Logo após o cantor muda o tom e incisivamente recorda o fato de maneira pungente: “Lembro que muita gente fez isso. Ficou marcado isso em mim, vem um saco de arroz, que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era para ser dado de graça”. (p. 28)

A *negociata* do governo, o *favoritismo*, o *compadrio* das relações sociais, a *troca de favores* entre dominantes e dominados tornou-se uma tradição no cenário político do Nordeste. Historicamente, essa prática se localiza nos tempos dos coronéis da República Velha, mas ganha nova roupagem no âmbito das estruturas políticas da década de 1960. Sendo assim, as denúncias de João do Vale podem ser amplamente constatadas nos debates feitos pela esquerda a partir da publicação da coletânea *Cadernos do Povo Brasileiro* pelo Centro Popular de Cultura da UNE. Em especial, o caderno *A Igreja Está com o Povo?*³⁰⁰ destaca muitas questões que estão diretamente ligadas ao relato do compositor João do Vale. A obra faz uma crítica à “indústria de prestígio”, ao favoritismo e a falsa solidariedade praticada, neste caso, Igreja Católica e por setores comprometidos com o poder do regime militar:

[...] para agirmos, pois com seriedade de quem quer realmente resolver, sem demagogia, daremos o pão para não morrer de fome, [...] Se apenas dermos presentinhos e comida em “natais de pobres” (próprios para mostrar “generosidades”), o problema toma características eternas. [...] Infelizmente,

³⁰⁰ GUERRA, Padre Aloísio. **A Igreja Está com o Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Cadernos do Povo Brasileiro)

de modo geral, Sacerdotes e Bispos tem gastado tempo quase exclusivamente com soluções imediatas, numa caridade cheirosa e piedosa; e não será calúnia afirmar: alguns buscando prestígio junto ao Bispo e popularidade junto aos fiéis. [...] quem sustenta essa indústria de prestígio são os “cristãos de elite”, por vezes responsáveis pela miséria de seus antigos e atuais servidores.³⁰¹

Nesse momento marcado pela dor e lamentos de João do Vale frente às questões sociais impiedosas a que se submete a parcela pobre do País, Nara aproveita a temática social nordestina e apresenta ainda os problemas da seca, da fome e da migração cantando a canção *Borandá*, produzida pelo cantor e compositor Edu Lobo em 1964:

Vambora andá
Que a chuva não chegou
Borandá
Que a terra já secou
Borandá
Já fiz mais mil promessas
Rezei tanta oração
Deve ser que eu rezo baixo
Pois meu Deus não ouve, não
É borandá, etc.
Vou me embora, vou chorando
Vou me lembrando do meu lugar
Mas é borandá, etc.
Quanto mais eu vou pra longe
Mais eu penso sem parar
Que é melhor partir lembrando
Que ver tudo piorar
É Borandá
Que a chuva não chegou
Borandá
Que a terra já secou
Borandá
Que a terra já secou
Borandá

³⁰¹ GUERRA, Padre Aloísio. **A Igreja Está com o Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 60-61. (Cadernos do Povo Brasileiro)

A canção *Borandá*, ao lado de *Quarta Feira de Cinzas*, *Missa Agrária* e *Canção de um Homem Só*, vem mostrar que o *Show Opinião* não contemplou em seu repertório apenas canções que traduziam uma gama de problemas sociais, mas além disso, estiveram presentes no palco composições com excelente acabamento formal. Assim, a canção escrita por Edu Lobo pode ser compreendida como a representação da Moderna Música Popular Brasileira da década de 1960, pois carrega tanto elementos modernos da bossa nova quanto os elementos eruditos dos arranjos musicais do maestro Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. Acrescente-se a esses elementos os apelos políticos da música participante que crescia vertiginosamente no início dos anos 1960.³⁰²

Assim, *Borandá* é uma canção cujo arranjo musical se aproxima da bossa nova, mas apresenta um conteúdo explicitamente politizado intimamente ligado à militância e ao protesto da década de 1960. Para Arnaldo Daraya Contier, a produção e a execução da música de Edu Lobo se inserem no arrojado projeto “o nacional e o popular na canção brasileira”, que invadiu novos espaços, novos lugares de memória e história procurando, sobretudo, romper com o passado musical *internacionalista* e *alienante*. Assim, durante toda a década de 1960, especialmente Edu Lobo e Carlos Lyra (comprometidos com o projeto do CPC da UNE) passaram a escrever músicas representativas dos novos lugares de História, o morro e o sertão. Contier argumenta que

³⁰² A qualidade formal, a beleza dos versos e o rico arranjo musical de *Borandá* vêm romper com a ideia de que as canções “engajadas” ou de “protesto” são pobres artisticamente representando apenas um conteúdo político e ideológico. Essa interpretação é comumente divulgada em obras que analisam a música popular brasileira no contexto da década de 1960. A obra de Gilberto Vasconcellos, ainda que, reconheça a perspectiva política e engajada do Tropicalismo (movimento musical posterior a propagação da canção de protesto), entende a “música participante” do início da década de 1960 como manifestações ideológicas que valorizam demasiadamente o conteúdo em prejuízo da forma: “Mas em seu empenho de veicular uma mensagem de conteúdo “participante”, a canção de protesto cometeu o equívoco de relegar a segundo plano o que é fundamental na música: sua dimensão estética. Diante das contradições que explodiram por todos os lados da vida nacional, ela se incumbiu de subordinar despoticamente o elemento estético às exigências imediatas da agitação política. Resultado a função social na música popular acabou sendo concebida de maneira unilateral e esquemática. Os compositores enveredaram para uma concepção sociolizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. [...] A palavra na canção não ia além de uma função meramente suasória. Assim, o engajamento político tinha de surgir explícito na temática da música, nascendo de uma exigência exterior (opinião direta do compositor) à tessitura interna da canção. Andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética”. VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 42. Embora, reconheçamos que o *projeto nacional popular* da “canção participante” agrega fortes valores ideológicos em suas obras, é preciso, porém, ter o cuidado de não criar interpretações generalizadas sobre todas as canções. Cada uma tem a sua especificidade estética e política, foi criada em um contexto, ou situação histórica diferente, cada compositor carrega uma trajetória e uma formação musical também diferenciada. Edu Lobo, por exemplo, tem formação musical erudita que transita por Villa Lobos, Camargo Guarnieri, além de referências internacionais do *jazz*, diferente do cantor e compositor Geraldo Vandré que ocupa um lugar de destaque na música de protesto, mas bem distante de uma formação erudita.

Esses artistas, embora não negassem a importância do *jazz*, da Bossa Nova, tinham a consciência da impossibilidade de atingir o público alvo: o sertanejo ou o favelado. Consideraram a canção como uma estratégia *não-determinante*, mas como uma prática artístico-política capaz de contribuir no sentido de *iluminar* ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e miséria reinante no mundo.³⁰³

O cenário de *Borandá* é uma ambientação rural, especialmente o sertão nordestino pobre, feio, seco e inviável para uma vida humana digna. Na canção Nara Leão assume o papel do sertanejo que sofre as consequências diretas da seca e, sem perspectiva para a resolução dos problemas, resolve abandonar a terra e partir para outros lugares. Em *Borandá*, o cantor e compositor Edu Lobo procura desmistificar a religiosidade popular nordestina vista como obstáculo à *não conscientização* do sertanejo e à *não tomada de atitude* em face dos reais problemas sociais vivenciados no dia a dia. Na canção o sertanejo não se prende à terra e errantemente sai à procura de outras referências para recomeçar a vida. Em meio à pujante dor questiona os valores da fé e a solução imputada à religião na busca de alternativa aos problemas sociais dos nordestinos. Para Contier, o conteúdo político de *Borandá* se aproxima de referências estéticas políticas esboçadas por outras linguagens artísticas, como o cinema novo de Glauber Rocha e a literatura de Graciliano Ramos:

Aproximando-se das idéias estético-políticas esboçadas por Glauber Rocha em seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Edu Lobo denuncia a miséria como um sintoma da seca e, paralelamente, procura desmistificar a religiosidade popular que impelia o sertanejo a assumir o papel de um ser errante, que se dirige para os grandes centros urbanos do litoral em busca de melhores condições de vida ou terras férteis em outras regiões do Nordeste. A temática dessa canção lembra problemas levantados por Graciliano Ramos em sua obra *Vida Secas*, e filmada por Néelson Pereira dos Santos em 1963-1964: *Deve ser que eu rezo baixo* e, ironicamente, o autor procura indicar uma resposta: “(Pois meu Deus não ouve, não)/ É melhor partir lembrando (Que ver tudo piorar)”. E, em seguida, Edu Lobo resume, em poucas linhas, o retrato sobre as condições de vida do retirante: “[...] Borandá, que a terra/já secou borandá/ E borandá, que a chuva não chegou borandá”. E sutilmente, denuncia a relação Igreja/coronelismo e uma possível solução dos problemas sociais: “*Já fiz mais mil promessas/ Rezei tanta oração/ deve ser que eu rezo baixo/ Pois meu Deus não ouve, não/ Borandá que a terra/já secou borandá/é borandá, que a chuva/Não chegou borandá*”. E, finalmente, sem nenhuma ilusão, o sertanejo procura outros lugares para fugir da seca: “Vou-me embora, vou chorando/Vou me lembrando do meu lugar/Quanto mais eu vou pra longe/ Mais eu penso sem parar/ Que é melhor partir lembrando/ Que ver tudo piorar/Borandá, borandá/Vem borandá”.³⁰⁴

³⁰³ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 09, 1998. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 30 ago. 2010.

³⁰⁴ Ibid., p. 12.

À luz dessas discussões torna-se importante destacar que Borandá é uma contribuição importante ao debate político e estético da década de 1960, por aliar em sua composição elementos da bossa nova e do jazz a uma perspectiva engajada, a da denúncia social, podendo a música de Edu Lobo pode ser vista como a representação da luta política do momento. Destaca-se, então, o sertanejo errante que não se entrega as situações constrangedoras da indústria da seca e do poder dos latifundiários. Pensando na relação texto-contexto, estão presente aí a luta, a resistência e o protesto contra a ditadura.

Terminada a canção triste, a intérprete se volta para temas bem mais leves, e relata ao público a vivência de uma menina burguesa que morava em Copacabana na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Quando eu tinha doze anos eu ganhei um violão. Eu era muito mais tímida naquela época. Chorava, me escondia atrás do sofá. Me convidavam para tocar violão, eu fugia. Não ia à praia e morava na Avenida Atlântida. Depois, mais tarde, arranjava sempre um namorado. E ficava tocando violão e fazendo tricô. Estava sempre fazendo um suéter prum namorado. [...] Eu fazia só ballet expressionista, xilogravura, violão pesca submarina e tricô. É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma. [...] Aí eu comecei a colecionar apelido: caramujo, belinda, vassoura, jacarézinha [...]. (p. 30)

O espetáculo prossegue e contrastando com o depoimento de Nara Leão, entra em cena o compositor e cantor Zé Kéti, que entoa em bom tom o seu próximo relato. Referências históricas vêm à tona quando o compositor explica como Zé Quietinho se tornou Zé Kéti:

Zé Kéti

Esse negócio de apelido, sabe por que é que eu me chamo Zé Kéti? É o seguinte: quando minha mãe ficou sozinha pra me sustentar ela foi empregada doméstica. E não arranjava emprego comigo. Então ela me deixava na casa de uns parentes, numa avenidinha. Eu ficava na janela vendo os outros garotos brincar. Ficava empinando papagaio da janela. Parece filme italiano, não é? Aí, minha mãe voltava e eles diziam pra ela – o Zé ficou quietinho. Ih, como o Zé é quietinho. Olha o Zé Quietinho. Zé Quietinho, Zé quieto, acabou Zé Kéti. Aí, eu comecei a escrever com K, que estava dando sorte – Kubitschek, Kruchev, Kennedy. Mas agora, meus camaradinhas, acho que a sorte michou. Michou. (p. 30) [Destaques nossos]

O depoimento de Zé Kéti, embora tenha conotação aparentemente inocente e desprovida de malícia, é na verdade uma forma *alegórica, indireta e irônica* de discutir os problemas da década de 1960. Com os militares no poder o nome de Juscelino Kubitschek foi simplesmente varrido do cenário político nacional, por ser considerado um estadista alinhado à esquerda, contrário aos valores ideológicos dos militares. Já Nikita Kruchev é uma

referência que remete ao contexto internacional, em especial ao estado socialista soviético. Ele foi secretário geral do Partido Comunista da União Soviética entre os anos de 1953 e 1964 e atuou de forma expressiva na consolidação das idéias socialistas naquele país. Kubitschek e Kruchev não são em absoluto referências positivas para o governo militar, que se apoderou do poder no Brasil sob a alegação de barrar a ascensão da esquerda e, conseqüentemente, evitar a ação dos comunistas que pretendiam “invadir” e governar o País. Esta cena contempla mais uma referência artística do teatro de revista: a forma irônica, alegórica e cômica de chamar atenção do público para o contexto político do presente.

Cabe destacar ainda, que a contemporaneidade dos acontecimentos tão presente na cena do *Opinião* se relaciona com mais uma convenção do teatro musicado do século XIX, a *atualidade revisteira*. Assim como o *Opinião*, o teatro de revista também se mobilizou para discutir os problemas atuais da sociedade republicana. Nesse sentido, foram alvo de crítica dos dramaturgos revisteiros, entre outros temas a Política de Encilhamento do ministro Rui Barbosa, a alta abusiva dos gêneros alimentícios, a ideia de progresso e modernidade divulgada pelo governo republicano.

Após o relato de Zé Kéti, é a vez de João do Vale dar mais um depoimento cujo conteúdo introduz a próxima cena: uma cômica contenda entre ele e a cantora Nara Leão. Um dos pontos altos – entre tantos do *Show* – remete ao trabalho artístico dos cantadores populares da cultura nordestina. Um dos colaboradores do *Opinião*, o crítico literário e estudioso de literatura popular, Manuel de Cavalcanti Proença, realçou a importância dos cantadores de viola e transcreveu para os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes um dos mais conhecidos desafios de que se tem registro.

O desafio dos cantadores havia acontecido na cidade de Varzinha, no Piauí, entre o cantor cearense Aderaldo e o piauiense trovador Zé Pretinho.³⁰⁵ A demanda histórica ocorreu em 1916 e quase toda a cidade presenciou o encontro. Nesse tipo de desafio, é importante notar que nos dois últimos versos cada cantador propõe um *trava-língua*, que deve ser repetido pelo adversário.

João do Vale

O apelido mais engraçado que me lembro é João Piston. João Piston tinha esse apelido porque ele estava do nosso tamanho, uns 11 anos, da nossa curriola e chupava o dedo. (IMITA COMO É)

³⁰⁵ Mais tarde o trovador piauiense Zé Pretinho foi homenageado pelo cantor e compositor Jorge Benjor e sua renomada banda. Ver: PASCHOAL, Marcio. **Pisa na Fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o Poeta do Povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000, p. 87.

Ali ficou João Piston. Sempre firme no piston. Mas apelido de lascar mesmo quem punha era o Cego Aderaldo. Lá no Maranhão todo mundo sabe os versos dele de cor.

Negro és monturo

Molambo rasgado

Cachimbo apagado

Recanto de muro. [Destaques nossos]

Nesse momento uma gravação em *off* conta uma breve história do *desafio* (batalha ou disputa a partir de versos populares improvisados), desde os tempo coloniais até o tempo do mais renomado praticante, o Cego Aderaldo. O uso do *play back* em cena é a deixa para Nara Leão interpretar o afamado Cego Aderaldo e João do Vale, o trovador Zé Pretinho.

NARA LEÃO E JOÃO DO VALE PREPARAM-SE PARA UM DESÁFIO.
ENTRA PLAY BACK

Play Back

De Manuel de Cavalcanti Proença, romancista, crítico literário e estudioso da literatura popular brasileira: “O desafio chega ao nordeste nas caravelas. O baião nasce da viola dos cantadores, o desafio que vão ouvir agora é um famoso desafio entre o Cego Aderaldo, cantador cearense, e Zé Pretinho, do Piauí. Esse quase lendário desafio deu-se na cidade de Varzinha, no Piauí, em 1916 e rendeu na época 80 mil réis. Aproximadamente 300 contos hoje em dia. quase toda a cidade presenciou um dos mais famosos desafios de que se tem notícia. Note-se que nos dois últimos versos cada cantador propõe um trava língua que deve ser repetido pelo adversário”. (p. 31-32)

João do Vale

Cego, minha toada é

Um trabalho garantido

Você prá cantar mais eu

Precisa ser aprendido

Queira Deus me acompanhe, ai, ai, ui, ui

Pra cantar nesse gemido

Nara Leão

Se gemer for cantoria

Você é bom cantador

Pois gemes perfeitamente

No gemido tem valor

Mas o povo nordestino
Só geme com grande dor

João do Vale
Eu vou mudar de toada
Pra uma que meta medo
Nunca encontrei um cantor
Que desmanchasse esse enredo:
É um dedo, é um dado, é um dia
É um dia, é um dado, é um dedo

Nara Leão
Zé Preto, esse teu enredo
Te serve de zombaria
Tu hoje cega de raiva
O diabo é teu guia:
É um dia, é um dado, é um dedo
É um dedo, é um dado, é um dia [...]

João do Vale
Cego, agora puxe uma
Das tuas belas toadas.

Nara Leão
Amigo, José Pretinho
Não sei que hei de cantar
Só sei que depois da luta
O senhor vencido está:
Quem a paca cara compra
Cara a paca pagará [...]

João do Vale
Cego, o seu peito é de aço
Foi bom ferreiro quem fez
Pensei que cego não tinha

No verso tanta rapidez:
Cego, se não for massada
Repita a paca outra vez.

Nara Leão
Arre com tanta massada
Desse preto capivara
Não há quem cuspa pra cima
Que não lhe caia na cara:
Quem a paca cara compra
Pagará a paca cara. (p. 32-37)

O último verso entoado por João do Vale (no desafio, o trovador Zé Pretinho) apresenta um *trava língua* com a palavra *carcará*, referência explícita a uma das canções mais emblemática do *Show Opinião*, no que se refere à resistência aos acontecimentos políticos de 1964.

João do Vale
Demore Cego Aderaldo
Cantarei a paca já
Tema assim só um borrego
No bico do carcará
Quem a caca ..ai, não é caca...
Aí, é caca mesmo ... não... é
Diabo! È: quem a caca caca compra...
Caca ... caca ... ca ... ca ...rá.... (p. 37) [Destaques nossos]

No desafio entre o Cego Aderaldo e o trovador Zé Pretinho, o tema das condições sociais da pobreza e do analfabetismo nordestino é contrastado com a riqueza, a criatividade e a espontaneidade dos versos. O *trava língua*, por exemplo, pode ser compreendido como uma construção linguística livre, desprovida das convenções formais em que se fundamenta a língua portuguesa. É, portanto, uma forma de brincar, debochar, provocar e, sobretudo, prender a atenção do público. Embora, o *trava língua* seja um dos elementos artísticos que fundamenta os tradicionais desafios nordestinos, o teatro de revista também usou demasiadamente gírias, fragmentação das palavras, associação livre de síbalas e a combinação inusitada de sons. Todos esses elementos, aliados à atuação do ator, se transformavam em

acontecimentos risíveis que não só descontraíam como também requisitavam a participação efetiva do público que assistia ao espetáculo.

No último verso do desafio realizado entre Nara Leão e João do Vale, a canção *Carcará* é anunciada a partir da habilidade artística do *trava língua* de Zé Pretinho, *Caca ... caca ... ca ... ca ... rá....*, espontaneamente e de forma engraçada o tema da resistência política é anunciado. Ainda que o desafio seja uma cantoria tradicional e habitual do cotidiano nordestino, ele produz uma associação contemporânea com a palavra: o uso do termo que provoca a competição, a disputa musical tem origens belicosas – *lutar, desafiar, afrontar, questionar* – e, através dos atuais intérpretes Nara Leão e João do Vale, músicos comprometidos com a função social da arte e, consequentemente da música, o *desafio* remete à ditadura.³⁰⁶

Terminado a cômica contenda entre Nara Leão e João do Vale, Zé Kéti reforça a interpretação sobre a atualidade dos acontecimentos políticos e sociais da década de 1960, cantando o samba *Noticiário de Jornal*:

Zé Kéti
Moro longe lá na Zona Norte
E trabalho no centro de nossa cidade
Leio todos os jornais da manhã e da tarde
Para estar a par das novidades.
Foi o jornal que disse
Que morreram 500 crianças por dia
Eu digo o que leio, não digo o que vejo

³⁰⁶ Torna-se importante destacar que a cena da contenda entre o cego Aderaldo e o trovador Zé Pretinho estabelece relações precisas com a dramaturgia de Bertolt Brecht. A atuação dos atores em cena mostra que o teatro para ser político não precisava seguir os caminhos do *agit-prop*, propaganda e agitação. Brecht mostrou a todos que o teatro comprometido com a política e com os problemas do homem em sociedade não excluía o sentimento, o humor, a espontaneidade e as manifestações da cultura popular. João das Neves um dos integrantes mais atuantes do Teatro Opinião esclarece como as revelações de Brecht nos momentos depois do Golpe Civil Militar foram importantes para a direção dos trabalhos do grupo: “Depois do Golpe de 1964, um grupo de pessoas saíra do CPC veio a formar o Grupo Opinião e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, à sua reflexão muito da qualidade alcançada”. Muitos trabalhos do Opinião se basearam na literatura de cordel da cultura popular nordestina, a exemplo *Show Opinião* e *Se Correr o Bicho Pega, Se ficar o Bicho Come*. Sobre essa forma de trabalho, João das Neves argumenta: “[...] baseávamos nos procedimentos da literatura de cordel do Nordeste brasileiro para a discussão da problemática da terra e isso era informado por um estudo aprofundado das teorias de Brecht, de como poderíamos aplicá-las ao nosso trabalho teatral, de como encontrar a nossa forma de fazer teatro político. Assim, sua influência vai se exercendo, mesmo que não estejamos trabalhando diretamente com os seus textos e mesmos que suas teorias não sejam aplicadas na totalidade e até mesmo quando contestadas”. NEVES, João das. *O Papel de Brecht no Teatro Brasileiro: uma avaliação*. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 243.

Por que o que vejo não posso dizer
Eu acho que a infância precisa viver
Eu acho que a infância precisa viver
Foi o jornal que disse
Que a vida subiu 400 por cento
Eu digo o que leio, não digo o que vejo
Porque o que vejo não posso dizer
Eu acho que o povo precisa comer
Eu acho que o povo precisa comer
Foi o jornal que disse
Que tem mil escolas para lecionar
Eu digo o que leio, não digo o que vejo
Por que o que vejo não posso dizer
Eu acho que o povo precisa estudar
Eu acho que o povo precisa estudar
Foi jornal que disse
Que 99, que 99 por cento do povo
Não passa nem na porta da faculdade
Que só 1 por cento pode ser doutor
Coitado do pobre, do trabalhador
Coitado do pobre do trabalhador. (p. 37-38) [Destaques nossos]

O samba *Noticiário de Jornal*, explicitamente engajado nos problemas da sociedade brasileira da década de 1960, revela as parcas oportunidades econômicas e educacionais oferecidas pelo governo à população. Ao lado disso, o sambista carioca faz questão de anunciar várias vezes o cerceamento da opinião pública, ou seja, a censura usada pelas forças militares como forma de controle ao debate político e ao fortalecimento da manutenção da ordem no País: “Eu digo o que leio, não digo o que vejo. Porque o que vejo não posso dizer”. (p. 37)

Historicamente a censura sempre se manifestou nas estruturas do poder político do Brasil. O enfraquecimento e consequentemente desaparecimento do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado de Getúlio Vargas – órgão responsável pelo controle da produção artística e pela circulação de notícias veiculadas no País – não fez com que a censura desaparecesse, mas que se modificasse e criasse novas formas de atuação. Durante

toda a vigência do regime militar, como já foi retratado pelo historiador Carlos Fico,³⁰⁷ a censura, a exemplo da propaganda, negava o personalismo, o culto e a exaltação de características positivas do presidente, evitava o culto à personalidade, mas trabalhava com afincos juntamente com outros setores da sociedade na construção de uma nova imagem do Brasil: um “*Brasil Novo*” deveria ser projetado e sua gente precisava ser *educada e civilizada* conforme a nova realidade forjada pelos militares.

Nessas circunstâncias, o samba de Zé Kéti traduz bem o contexto da década de 1960, pois educação e censura – embora diferentemente da concepção do cantor – foram grandes aliadas durante o período do regime militar. Zé Kéti canta: “Eu digo o que leio, não digo o que vejo. Por que o que vejo não posso dizer. Eu acho que o povo precisa estudar. [...] Foi jornal que disse. Que 99 [...] por cento do povo, não passa nem na porta da faculdade, que só 1 por cento pode ser doutor”. (p. 38)

Diante dos argumentos de Zé Kéti, torna-se importante mencionar que houve por parte dos militares uma grande preocupação em dar uma formação segundo a concepção militar, as crianças e aos jovens do País. Uma das medidas tomadas foi a introdução de uma nova disciplina, Educação Moral e Cívica, nos moldes impostos pelos militares. O controle da educação se estendeu à produção de livros didáticos e ao esvaziamento do conteúdo político de disciplinas como História, Geografia, Sociologia, e Ciência Política. No nível universitário foi criada a disciplina EPB – Estudo dos Problemas Brasileiros – comumente ministrada por militares ligados ao regime.³⁰⁸ Com essa perspectiva de educação, os militares assumiam uma postura essencialmente tutelar em relação à sociedade. Uma sociedade que não sabe se conduzir politicamente e precisa ser orientada, educada, moldada aos novos valores. Para isso foi criada uma série de cursos supletivos visando educar jovens e adultos entre 15 e 35 anos e que não haviam concluído o ensino médio e fundamental. Houve também um crescimento imensurável de cursos técnicos profissionalizantes cujo propósito era oferecer habilidade técnica aos alunos para que pudessem atuar no mercado de trabalho.

³⁰⁷ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

³⁰⁸ Cf. BERG, Creusa. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EDUFSCAR, 2002, p. 40.

CARCARÁ: POLÍTICA, MÚSICA, ESTRANHAMENTO E A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA E ESTÉTICA DE BERTOLT BRECHT

ASSIM, O CENÁRIO social dos anos 1960 apresentado pelo samba de Zé Kéti é reforçado pelo depoimento emotivo de João do Vale. Ele relembra sua dolorosa, mas necessária saída de Pedreiras, no Maranhão. Ao ler a carta de despedida a seu pai, o cantor e compositor revela as dificuldades sociais e a falta de perspectiva de vida no interior do nordeste brasileiro. O relato emotivo é acompanhado de um arranjo musical leve e um doce ressoar da cantora Nara Leão.

João do Vale

Aí, de Fortaleza eu escrevi uma carta para meu pai. Perdão pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos, não deixaria eu sair de casa só com quatorze anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho duzentos mil réis por mês, mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro Sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora. Os meninos que terminaram o quinto ano vão pra Marinha, pra Aviação. Eu só tinha até o segundo, não deu pra ir pra Marinha. Mas não quero ficar vendendo banana, vendendo pirulito em São Luís. Juntei setenta mil réis, pai. Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo. Sei fazer verso. Lembrança a Duda, Deouro, Rafael, Leprinha, João Piston. Lembrança a Tia Agda, Tia Pituca, tia Palmira. Peço que o senhor me abençoe. Peça a mamãe pra rezar por mim. Não sei quando vejo o senhor de novo, mas um dia, se Deus ajudar, a gente se vê. (p. 38-39)

O depoimento de João do Vale pode ser compreendido como a representação de um grave problema social que historicamente persegue o povo nordestino: a migração, o abandono da terra natal e a direção para áreas urbanas do centro sul do País. Fugindo da seca, da precariedade social e do descaso do governo, muitos nordestinos criam a expectativa de dias melhores, de salários bons, estabilidade no emprego, conforto e uma vida de abundância.

O relato de João do Vale é interrompido pela voz de Nara Leão que canta em tom expressivo trecho da peça *Missa Agrária*, de Guarnieri e Carlos Lyra: “Glória a Deus Senhor nas alturas. E viva eu de amarguras. Nas terras do meu senhor”. (p. 39) Logo após se inicia a interpretação da canção *Carcará*, que conta a história de uma ave de rapina típica do nordeste que *pega, mata e come*. Geralmente a ave é associada à pobreza nordestina. Mas no âmbito dos acontecimentos políticos de 1964 foi interpretada como símbolo de violência e repressão dos militares.³⁰⁹

³⁰⁹ *Carcará* e outras canções que compõem a trilha sonora de *Opinião* colocam em cena a dura realidade social do nordestino. No musical de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa o Nordeste é entendido

João do Vale

Carcará

Pega, matá e come

Carcará

Naõ vai morrer de fome

Carcará

Mais coragem do que homem

Carcará

Carcará

Lá no sertão

É um bicho que avoa que nem avião

É um pássaro malvado

Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará

Quando vê roça queimada

Sai voando, cantando,

Carcará

Vai fazer sua caçada

Carcará come inté cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada

O sertão não tem mais roça queimada

Carcará mesmo assim num passa fome

Os borrego que nasce na baixada

Carcará

Pega, matá e come...

como uma preocupação nacional devido ao seu estado geral de subdesenvolvimento e miséria humana. A região, que é caracterizada historicamente pelos vastos latifúndios, reduz por completo as poucas oportunidades na vida de um campesinato carente e desprovido de terras. Embora essa realidade seja localizada, ela se espalha de forma desmesurada, evidenciando a crise agrária que se generalizava por todo o País. Portanto, não resta dúvida que, ao colocar em cena as temáticas sociais da terra, da fome, da seca e do latifúndio que afligiam o nordeste na década de 1960, os dramaturgos estão colocando em discussão as ações autoritárias desfechadas pelo governo militar sobre o homem do campo. Até 1964 a luta pela reforma agrária era assumida pelas Ligas Camponesas, entidade que organizava politicamente os camponeses em torno dos problemas e da conquista da terra no Brasil. As Ligas, que existiam desde a década de 1930, conseguiram arregimentar um número expressivo de trabalhadores rurais na defesa dos direitos do homem do campo e da reforma agrária. Contudo, por reivindicar terras e aderir às estratégias de luta do Partido Comunista Brasileiro, enfrentaram forte repressão policial e reação de usineiros e latifundiários. Com a instauração do Golpe Civil Militar, as Ligas Camponesas foram paulatinamente se enfraquecendo e se desarticulando politicamente. O estudo do pesquisador Shepard Forman revela: “O governo militar que tomou as rédeas do poder em 1º de abril de 1964 levou o expurgo do movimento camponês até o nível local. As ligas camponesas e as associações políticas independentes foram dispersadas e muitos dos seus líderes foram presos. Francisco Julião passou vários meses numa prisão militar antes de partir para o exílio no México. Os sindicatos rurais patrocinados pela Igreja foram autorizados a continuar, mas com interventores governamentais nos papéis de liderança. Os camponeses foram rápida e facilmente integrados na cultura do “silêncio”. Houve pouca necessidade de uso da força e o uso dos meios de comunicação na disseminação dos símbolos da nacionalidade e na glorificação dos militares foram considerados desnecessários no campo, isto é, já era o suficiente o apelo implícito no conceito de uma revolução ‘redentora’”. FORMAN, Shepard. **Camponeses: sua participação no Brasil**. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas: Rio de Janeiro, 2009, p. 285. Essa publicação compõe o acervo da Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Disponível em: www.bvce.org. Acesso em 20 ago. 2010.

Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Carcará
É malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os borregos novinho não pode andar
Ele puxa no imbigio até matá
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Pega, matá e come. (p. 39-40)

Carcará é uma ave de rapina, voraz, agressiva, típica do sertão nordestino e que se alimenta de aves e répteis mais fracos que transitam pelo sertão. Em uma entrevista ao jornal *Pasquim*, João do Vale explica o processo de criação da música, bem como, a força, a violência e a habilidade da ave em ofender e matar o mais fraco:

Pasquim: E o Carcará foi feito como?

João do Vale: Eu fiz Carcará em 63. Nunca foi gravada antes do Opinião por que o pessoal falava: ‘Que negócio é esse, carcará?’. Até o próprio Gonzaga não gravou Carcará. A Nora Ney também não. Aí, entrou no Show Opinião, a Nara gravou.

Pasquim: como é que é o pássaro carcará?

João do Vale: ainda tem mais. Na minha região tem, é um gavião preto e branco. Só que é um gavião maior, né? Do tamanho de um galo. Na música tem aquela parte que diz: ‘os borrego novinho não pode andar’. Borrego é filho de carneiro. Quando ele nasce, então fica com o umbigo arrastando, ele vem, pega o umbigo e mata.

Pasquim: O que é que o carcará come?

João do Vale: Come isso, come pinto, come cobra, come o diabo. Tudo, precisa ver ele matando cobra. Ele pega no rabo da cobra e voa com ela, chega lá em cima, larga. Ela se esborracha cá embaixo. Pega de novo, larga lá em cima. Até não dar mais...

Pasquim: Então é o pássaro mais violento que existe?

João do Vale: Dessa região, é. Agora, o nome é Carcará. Mas o sertanejo chama de carcará. Ele grita ‘carcaraaaaa’...

Pasquim: Ele é o mais temido?

João do Vale: Ele é o bom dela. Ficam aqueles cabras frouxos... vendo o carcará fazendo essas obras todinhas e ficam lá pedindo esmolas. Não dá, né?³¹⁰

Carcará é a prova maior que um *show dramático* estruturado a partir da música popular brasileira apresentava muitas vantagens. Em primeiro lugar, o explícito interesse do público pelas músicas e o sucesso delas nos canais massificados da mídia garantiram aos produtores da peça a total dos ingressos. Ao lado disso, as músicas engajadas reforçaram o propósito político do texto teatral. Tanto é assim que um bom número das canções que compunha a cena de *Opinião* carregava fortes elementos de protesto social, de denúncia, de repúdio ao funcionamento das estruturas políticas e sociais praticados no País pelos militares.

Nesse sentido, a música popular produziu mensagens tanto *diretas* quanto *metafóricas* e *alegóricas* de oposição ao regime militar. O exemplo clássico lançado no mercado cultural pelo grande sucesso do *Show Opinião* foi *Carcará*, cuja letra possibilitou o reconhecimento do talentoso cantor e compositor nordestino João do Vale e da cantora baiana Maria Bethânia, que, ao substituir Nara Leão na apresentação do *Show*, foi bravamente aplaudida e acolhida pelo mercado radiofônico e televisivo.

Carcará não só garantiu a sobrevivência e a forte acolhida da cantora no mercado de trabalho. Mais que isso, a música se transformou, ao lado de outras – *Cálice*, *Apesar de Você*, *Pra não dizer que não falei das flores*, *A Rita*, – numa das trincheiras de luta contra o autoritarismo. A ave de rapina violenta e ágil no ataque e na eliminação do mais fraco é uma notável e criativa *alegoria* da força e a da violência utilizadas pelo Presidente Castelo Branco e seus respectivos burocratas militares ao assumirem o poder.³¹¹

³¹⁰ PASCHOAL, Marcio. **Pisa na Fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000, p. 97.

³¹¹ Em sua obra *Além do Golpe* o historiador Carlos Fico recupera aspectos importantes do governo Marechal Castelo Branco. Em sua análise, o mandado do militar foi um fracasso. A escolha de seu nome impediu a imediata ascensão de Costa e Silva, mas não conseguiu, como pretendia, interromper a temporada de punições “revolucionárias”. Sendo assim, ele decretou o AI-2, não logrou impedir que militares radicais conquistassem o poder político, ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional, fechou o Congresso Nacional e decretou a Lei de Imprensa restritiva. Outro ponto a considerar no estudo do historiador é que o fracasso do governo Castelo Branco é uma forma de iluminar uma questão fundamental: institucionalização e decadência da linha dura e, em particular, das chamadas comunidades de “segurança e informações”. Aliás, foi no âmbito do governo castelista que se projetou a figura política de Costa e Silva e, conseqüentemente, a política doutrinária e de violência abusiva da linha dura. Ver: FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Um dos filmes que mais marcou a trajetória do Cinema Novo no Brasil, *O Desafio*, produzido em 1965 por Paulo César Saraceni contemplou em sua trama uma cena original do *Show Opinião*. Nesse registro, o musical se desenvolve cenicamente em um palco livre, sem ornamentos ou composições materiais que pudessem comprometer um dos atrativos maiores do espetáculo: *o trabalho do ator*. Sendo assim, é pelo gesto, é pela ação, é pelo movimento constante no palco que os atores mobilizam a atenção da plateia, criando situações risíveis, descontraídas, humoradas e, acima de tudo politizadas.³¹²

Na cena do filme a cantora Maria Bethania aparece juntamente com outros músicos interpretando a canção *Carcará*, que na sua voz se transformou na grande sensação do espetáculo. O registro da cena é uma das fontes que permite reconhecermos os elementos artísticos, o trabalho do ator, os figurinos das personagens, a iluminação, enfim, os elementos cênicos e artísticos que compõem o excêntrico *Show Opinião*.

A cena – certamente uma das mais bonitas do espetáculo – se desenrola em um pequeno tablado onde está presente Maria Bethania e, em sua volta, os demais músicos responsáveis pela execução das músicas que compõem o musical, entre eles Zé Kéti e João do Vale. Maria Bethania está sentada com parte do corpo curvado e no momento em que o

³¹² É importante destacar que a valorização do gesto, do trabalho do ator em cena e a ruptura com o palco exageradamente ostensivo e figurativo também está presente na dramaturgia russa, em especial nos trabalhos do cubo futurismo, desenvolvido pelo poeta e dramaturgo Vladimir Maiakovski. Suas peças apresentavam forte repulsa ao “*velho teatro ilegítimo*” – aquele realizado nos padrões do *realismo* e divulgado pelo Teatro de Arte de Moscou e o Método Stanislávski. As críticas se dirigiam para os espetáculos suntuosos, rebuscados de painéis, para as comédias adocicadas, para os *ballés* ostensivos das óperas e para as peças líricas. Maiakovski demonstrava, ainda, grande aversão à cena excessivamente descritiva e às nuances sentimentais, amorosas, trágicas e psicológicas dos personagens. Assim, longe das situações dramáticas do Teatro de Arte cujo espaço cênico era preenchido pela condição passiva, quieta, emotiva e reflexiva do personagem, Maiakovski preconizava um teatro de ação, excêntrico, colorido, cheio de astúcia e movimento. Para a realização desse empreendimento cênico, colocou no palco não só as antigas tradições populares – espetáculos de feiras, manifestações circenses, tambores, acrobatas e as operetas do *music-hall* -, mas também os elementos que sugeriam a efervescência da vida moderna – escadas, máquinas, cubos, fumaça, indústrias e carros. A relação constante entre os elementos figurativos do passado e do presente é sem dúvida, uma das marcas que da originalidade do teatro futurista de Maiakovski. Ademais, o dramaturgo tinha projetos de realizar espetáculos em locais abertos, romper com o palco tradicional e abolir a distância entre o palco e a plateia, pois descartava a idéia de que o teatro devia simplesmente comover e emocionar o seu público. Contrário a isso, incitava a plateia a sair da sua condição de simples expectadora e assumir um posicionamento frente ao mundo em que vivia, uma vez que o espetáculo é a representação do mundo real e político de um povo, portanto o processo de identificação entre palco e plateia é sempre uma constante.

Sobre o teatro de Maiakovski, consultar:

PATRIOTA, Rosangela. *Historia e Teatro: Dilemas Estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski*. **História**, São Paulo, v. 13, n. N/C, p. 185-196, 1994.

PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski** – vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.

RIPELLINO, Ângelo M. **Maiakovski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

arranjo musical de *Carcará* é entoado ela se ergue. Imediatamente, se levanta num movimento brusco e com muita expressividade. Nesse momento há um silêncio e uma compenetração explícita do público, que rapidamente é surpreendido pela tonalidade vocal da cantora que grita/canta agressivamente *Carcará*. No momento em a música é cantada, Maria Bethânia se movimenta no pequeno tablado, seu rosto adquire uma expressão penetrante, a olhar fixo e sério procura ansiosamente pela plateia (esse movimento é repetido várias vezes). Finalizando a cena, os demais músicos acompanham a cantora e, juntos entoam enfaticamente *Carcará*. Logo, o texto teatral é retomado e a cantora apresenta dados estatísticos da fome e da migração nordestina nas últimas décadas.³¹³

A descrição dessa cena torna-se imprescindível aos nossos estudos, pois permite identificar duas características importantes na estrutura dramática do *Show Opinião*. O papel do ator, que é valorizado, sobretudo, através do *gesto* realizado em cena e uma nova configuração do palco, que abandonou o aspecto figurativo e ostensivo dos cenários preenchidos por objetos, sendo ocupado agora, apenas pelo trabalho do ator. Assim, sobre o trabalho gestual do ator na arte dramática de Brecht, Fernando Peixoto avalia que:

Através do gesto o espectador pode compreender as alternativas das cenas. Uma interpretação gestual levará o público a exercer a operação crítica de um comportamento humano. E as cenas devem, assim, ser interpretadas como históricas, para que o espectador possa estabelecer parâmetros de comparação entre diferentes formas de agir. Cada palavra deve encontrar seu significado visual. Os gestos adquirem um valor de símbolos cujo significado é essencialmente social. Segundo Brecht a interpretação gestual deve muito ao cinema mudo, cujos elementos são assim reintroduzidos na arte dramática.³¹⁴

Nessas circunstâncias, nota-se que o *Opinião* é uma peça que traz o caráter gestual do teatro épico, no qual cada cena, embora se relacione a outra, tem autonomia, é uma cena em si. Essa nova configuração teatral é explicitamente uma contribuição do teatro épico de Bertolt Brecht às apresentações teatrais brasileiras que se projetaram no cenário cultural da década de 1960. Sabe-se que um dos propósitos do teatro épico é mudar as relações entre cena e público, texto e interpretação, encenador e ator:

Para o público do teatro épico, o palco não se apresenta já como as <tábuas que dão sentido ao mundo> (portanto como um lugar de fascinação) mas sim

³¹³ A cena em que Maria Bethânia interpreta a canção *Carcará* (*Show Opinião*) no filme *Desafio* encontra-se disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=20GOCfYlWs&feature=related>>>. Acesso em: 23 mar. 2011.

³¹⁴ PEIXOTO, Fernando Peixoto. **Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 68.

como um lugar concebido com o fim de expor problemas. Para o palco, o público já não é uma massa de indivíduos hipnotizados, mas assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele deve satisfazer. Para o texto, a representação não significa já virtuosismo da interpretação, mas domínio rigoroso. Para a representação, o texto já não é fundamento, mas sim um sistema de coordenadas, no qual se inscreverão como novas aquisições, os resultados ao longo dos ensaios. Aos autores, o encenador não dá já indicações tendentes a obter um efeito determinado, mas teses que implicam, por parte daqueles, uma tomada de posição. Para o encenador, o ator não é já um <comediante> cuja função é assumir um determinado papel, mas um trabalhador encarregado de fazer o inventário do papel que desempenha. Funções transformadas baseiam-se, evidentemente, em elementos também transformados. [...] <<Nesse sentido>>, o teatro épico é gestual. Se simultaneamente ele é ou não poético, no sentido habitual do termo, já é outro problema. O gesto é o material do teatro épico; sua missão é a utilização adequada deste material.³¹⁵. [Destaques nossos]

Ao lado do caráter *gestual* do espetáculo, outro ponto a considerar nesse momento é o papel que a música assume no musical *Opinião*. A interpretação de *Carcará* na voz seca e agressiva de Maria Bethânia não se tornou somente um grande sucesso no mercado, mas é uma referência para discutir a função política e engajada da música à luz dos pressupostos artísticos e estéticos de Bertolt Brecht. A música entrou no teatro épico, portanto, como um dos elementos de *estranhamento*, contribuindo para a construção de uma cena que fizesse o espectador pensar criticamente sobre o que estava vendo. Portanto,

Em Brecht, a música não serviu para compor uma *cenografia sonora* (como em Stanislavski), nem para unificar o todo do espetáculo numa encenação rigorosamente calculada (como em Craig), nem para impactar sensorialmente o espectador, atingindo-o em nível inconsciente (como Artaud), nem foi tomada como um recurso expressivo do ator para acentuar sua cumplicidade com o espectador (como em Grotowski). No teatro épico de Brecht, a música foi tomada como elemento de *comentário da cena*, como um fator de reflexão. [...] Ou seja, a música é um fator de re-teatralização da cena, de recolocação dessa como produto da criação humana e não como ilusão. Mas aqui como uma possibilidade de repensar a realidade referida pelo espetáculo teatral.³¹⁶

A propósito dessa discussão, torna-se importante destacar que a música é um dos elementos primordiais na estética do teatro de Bertolt Brecht. Notadamente, o dramaturgo alemão mostra que o teatro, para ser político, não precisa em absoluto excluir a possibilidade

³¹⁵ BENJAMIM, Walter. O Que é Teatro Épico: Um estudo sobre Brecht. In: BRECHT, Bertolt; DORT, Bernard; HABART, Michael; et al. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973, p. 38-40.

³¹⁶ Ibid., p. 21-22

de aprofundamento dos sentimentos, da descontração, da diversão, situações que podem ser amplamente valorizadas pela inserção de músicas em cena.³¹⁷

Em consonância com a ideia de diversão e reflexão no teatro, Brecht propôs que a canção interrompesse o fluxo da cena, sem descartar, é claro, um envolvimento com a canção no momento exato em que é executada. A intervenção musical entra quebrando, interrompendo a estabilidade da cena, como estratégia de tornar esta de algum modo estranho ao expectador. O estranhamento possibilita o distanciamento, o que gera a capacidade para a reflexão, para a crítica e para a tomada de posição. Assim, é *Carcará* uma música que interrompeu e desestabilizou o relato intimista e pungente do compositor João do Vale – com o propósito de chamar atenção do público e mobilizá-lo para os problemas políticos do presente, o poder, o autoritarismo e repressão do governo militar – *carcará, pegá, matá e come*.

Após o término da interpretação de *Carcará*, Zé Kéti inicia o seu depoimento. Diferentemente de João do Vale, o relato do sambista carioca não é marcado pela emoção, pela dor e pelo sofrimento de abandonar a terra natal. Zé Kéti sai da casa dos pais, mas permanece na cidade do Rio de Janeiro. Suas condições sociais também são precárias. Ainda jovem – contrariando a vontade da família – abre mãos dos estudos para se dedicar

³¹⁷ Durante toda a sua vida, Bertolt Brecht foi um grande apreciador da música. Quando jovem tocava clarineta e cantava em bares e cabarés literários de Berlim: “comecei escrevendo letras de canção, que apresentava acompanhadas ao violão para amigos; queria diverti-los e a mim também”. Era amigo de compositores importantes, como Paul Hindennith, Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Ainda frequentava as feiras de Augsburg, onde músicos ambulantes, menestrelis cantavam melodias, histórias impressionantes e “façanhas típicas da tradição popular”, influência marcante para o dramaturgo. De outro lado, também foi influenciado pela música erudita, desde a sua participação ainda criança no coral escolar de Augsburg. Na sua juventude tornou-se um ouvinte atento, fazendo críticas de ópera para um jornal em Munique. Brecht apreciava artistas clássicos da música erudita, Mozart e Bach, mas levantava fortes restrições à grandiosidade romântica de Beethoven. Todavia, a influência musical de maior importância para Brecht foram as canções de cabaré, principalmente as compostas por Frank Wedekind. Foi nesse ambiente que o dramaturgo alemão encontrou Karl Valentin, o qual “pertencia a uma rica tradição de cantores populares”. Desde então, Brecht fez da música um elemento característico do seu teatro, observando seu efeito político, conscientizador e de distração para o público popular. Durante os anos 1920, o dramaturgo alemão adquiriu conhecimentos importantes com músicos e compositores eruditos – Paul Hindennith, Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Foram eles os colaboradores fundamentais no processo de construção e inserção de músicas no teatro. Com eles Brecht experimentou e desenvolveu suas ideias acerca da música adequada ao teatro que ele acreditava ser necessário às questões sociais e políticas do seu tempo. Esses compositores, por sua vez, participavam de um importante movimento de renovação artística e cultural da Alemanha denominado *Neue Musik* – Nova Música -, cujo propósito era dar à música erudita maior leveza e reconduzi-la a uma função social e política abrangente. Nesse sentido, propunha a simplificação das formas, bem como a incorporação de elementos do jazz e da música popular. Notadamente, o que Brecht e os músicos alemães estavam atacando era a concepção de *arte total* preconizada pelo músico erudito Richard Wagner: uma espécie de síntese entre música, literatura, escultura e arquitetura. (PINTO, Davi de Oliveira. **A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem e Nossa Pequena Mahagonny**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes/UFGM, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, f. 24-26.)

integralmente à vida artística, especificamente à arte de compor sambas. A espontaneidade e descontração do sambista são realçadas pela cantora Nara Leão, que interrompe o seu depoimento iniciando um diálogo explicitamente marcado pela zombaria e pelo sarcasmo. O encontro entre os dois cantores ocorre em uma estação de trem, local típico para o exercício da malandragem e para a realização de atividades ilícitas incompatíveis com os valores da *moral* e dos *bons costumes* cultuados pelos militares que ocupavam o poder em 1964.

Zé Kéti

Você não pode largar os estudos, não! Tem treze anos, não pode largar os estudos! – Vou largar, sim. Largar esse ano, largar o ano que vem, qual é a diferença? – Sei pra fazer música, não é? – É. Vou trabalhar, mas quero ser artista. Isso de ficar batendo caixa de fósforos na esquina não é coisa de artista, não. É coisa de vagabundo. Eu queira que você estudasse odontologia! – Ah, eu não dou pra esse negócio de dentista, não. Aí, eu me mandei de casa. Fiquei mais de um ano ao deus dará. Dormi muito na estação do Engenho de Dentro e Deodoro. Eu dormia aí toda a manhã, quando eu acordava, meus bolsos estavam do lado de fora e tinha uma porção de papel no chão. É que os gatos, os larás, toda a santa noite me passava uma revista e só encontravam a letra de samba no meu bolso. Aí largavam tudo no chão. Comia na casa dos amigos, às vezes não comia, ficava no roa veja. Naquele meio eu conheci muito malandro, muito maconheiro. Maconheiro queria que eu fumasse. Eu, pra não passar por otário, dizia que já tinha fumado, e ia ficando por ali. (p. 42)

De repente Nara Leão interrompe o depoimento. Entra em cena fumando e numa afronta explícita aos valores moralistas e costumeiros dos militares, oferece drogas (maconha) a Zé Kéti. Em meio ao deboche e à ironia, o sambista carioca recusa a droga:

Nara Leão: Oi, poeta, tá de touca? (VEM FUMANDO)

Zé Kéti: Não, meu trato, tenho um apontamento com uma nêga.

Nara Leão: Ah, vai pra Caxias, tirar seu coquinho? (AO PÚBLICO)

Isso de ir pra Caxias, não é onda, não. O Caubi Peixoto aí, até hoje, está sempre esperando uma neguinha pra levar para Caxias.

Zé Kéti: Pô, que é isso, Boa Roupa? Olha minha barra.

Nara Leão: Fica à vontade, meu trato, bem baseado. (OFERECE O CIGARRO). Toma. Dá uma puxada.

Zé Kéti: Já peguei.

Nara Leão: Pegou de grota. Toma. Manda pra cuca. (POE O CIGARRO NA BOCA DE ZÉ KETI). Não tou te cobrando nada ainda fica de onda?

Zé Kéti: Brigado, mas já peguei camaradinha. Agora mesmo com o Praga de Mãe e o Coisa Ruim. Tô doidão, doidão.

Nara Leão: Que nada deixa eu ver o olho. (OLHA O OLHO DE ZÉ KETI) Nem tá vermelho!

Zé Kéti: Ó meu camaradinha não fica falando em vermelho, não, que vermelho está fora de moda. Fora de moda.

Nara Leão: Tá, tu não é de nada, papo careca. Tem que fumar a erva pra ir carregando, meu trato. Só assim a gente não pensa em meter a mão. (METE A MÃO NO BOLSO DE ZÉ) Falar em meter a mão, me adianta uma nota aí.

Zé Kéti: Tô Duro. Durão. Agora sou da linha dura!

Nara Leão: (TIRA PAPÉIS DO BÔLSO DE ZÉ, LÊ). Eu sou o samba, samba. Só letra de samba, ô Caubi? Letra de câmbio dá mais. Lê... Se alguém perguntar por mim, diz que eu fui por aí...? Que recado é esse meu trato? Diz que eu fui por aí, não dá nem o endereço nem nada? Ninguém vai te achar. Tchau, Caubi. Se a justa dá as caras, diz que eu fui por aí... (SAI). (p. 42-44) [Destaques nossos]

Ao chamar atenção do público para as questões políticas do momento, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes recorrem ao uso indiscriminado de drogas – comportamento inviável e condenável não só pelos militares como também pelos setores tradicionais que os apoiavam. Ironicamente e com falsa seriedade os atores se referem à situação política de então.

O termo *camaradinha*, por exemplo, diz respeito aos militantes que atuavam com afinco no âmbito do Partido Comunista Brasileiro. Muitos desses militantes não tinham sua identidade revelada e eram chamados de *camaradas*. Essa prática – comum entre os militantes – evitaria envolvimento pessoal, sentimentos fraternos e amizades, valores que, segundo a cúpula do Partido, comprometeriam e inviabilizariam a eficácia da luta política contra o regime militar.³¹⁸ *Camaradinha* é, então, o militante inserido nas lutas, nas ações políticas da esquerda.

Já *vermelho tá fora de moda* é uma explícita alusão aos enfrentamentos políticos e ideológicos travados entre os segmentos políticos da esquerda e da direita. Ao tomar o poder, os militares iniciaram uma varredura, uma “operação limpeza”, expurgando indivíduos e grupos ligados à esquerda, considerados subversivos, estorvos à ordem do País e à estabilidade do novo governo.

A expressão “linha dura” é mencionada no sentido de chamar a atenção para o segmento político mais truculento e autoritário do regime que se estruturava no País. O termo passou a transitar no cenário político do Brasil logo nos primeiros anos da implantação da ditadura militar em 1964. Essa concepção se afastava das perspectivas políticas da “linha

³¹⁸ Uma leitura muito atenta sobre a formação dos ativistas políticos que atuaram no interior do Partido Comunista Brasileiro durante o Regime Militar pode ser consultado em: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

branda”, ligada ao Presidente Castelo Branco, que via o Golpe Civil Militar como um processo relativamente rápido, uma transição para retorno da democracia e das liberdades individuais e coletivas, prevendo até mesmo eleições diretas para presidente da República em 1966.

Contrariando as posições dos quadros políticos ligados a Castelo Branco, a posição dos efetivos que compunham a “linha dura” temia a volta das forças políticas progressistas ligadas ao governo civil de João Goulart no pré-Golpe de 1964, por isso defendiam a prorrogação do estado militar e a consolidação de um estado centralizado cuja função “salvadora” deveria colocar o País no caminho do progresso e do desenvolvimento. Mais que isso devia instaurar a ordem, impondo a censura, combatendo a subversão e caçando os opositores do regime. Os generais Costa e Silva e Garrastazu Médice são os representantes mais expressivos dessa concepção política.

Tomando como referência o registro sonoro do espetáculo – o LP *Show Opinião* Zé Kéti quando menciona os termos *camaradinha*, *vermelho tá fora de moda* e *linha dura*, provoca uma forte reação na plateia, que responde com manifestações exageradas de risos e aplausos. Nessa cena o deboche, a ironia e o humor foram articulados às circunstâncias históricas do presente, provocando sensações não só descontraídas e risíveis, mas, sobretudo, despertando a plateia para o debate político, para os problemas pelos quais passava a sociedade brasileira depois da implantação da ditadura. Assim, em tempos de autoritarismo o riso, o humor, a ironia, o sarcasmo podem ser grandes aliados no combate às situações constrangedoras promovidas pela violência, pela censura, pelo cerceamento às liberdades individuais e coletivas e pela divulgação dos valores cívicos moralizantes.

Cabe destacar ainda que a atuação de Zé Kéti em cena – gíria, trejeitos, postura, comportamento – permite identificá-lo como um ator que carrega elementos bem próximos do *personagem tipo* do teatro de revista. Em cena Zé Kéti assume o papel de malandro, aquele que engana, mas ao mesmo tempo convence, ele é o indivíduo descontraído, desprovido de regras e notavelmente envolvido com a boemia e o samba. Essa caracterização se completa com a apresentação de duas canções pelo compositor carioca logo após o encontro com Nara Leão na estação do metrô. Assim, o samba *Favelado* descaracteriza a romantização do morro como um lugar onde reinam somente roda de músicas, festejos e alegrias. Ao entoar a canção, o *personagem tipo* do *Show Opinião*, mostra que o malandro, com suas composições musicais populares, também interpreta o mundo numa perspectiva política, também enxerga e se apresenta descontente com as reais contradições sociais da sociedade brasileira. O samba

Nêga Dina vem realçar em cena o caráter malandro, boêmio, aventureiro e sagaz do cantor e compositor Zé Kéti.

Zé Kéti

O morro sorri a todo momento

O morro sorri, mas chora por dentro

Quem vê o morro sorrir

Pensa que ele é feliz

Coitado

O morro tem sede

O morro sou eu

Um favelado.

O morro sou eu

Um favelado. (p. 44)

Zé Kéti

A Dina subiu o morro do Pinto

Pra me procurar

Não me encontrando

Foi ao Morro da Favela

Com a filha da Estela

Para me pertubar

Mas eu estava no morro de São Carlos

Quando ela chegou

Fazendo escândalo, fazendo quizumba

Dizendo que levou meu nome para a macumba.

Só porque

Faz uma semana que eu não levo uma grana

Pra nossa despesa

Ela pensa que a minha vida

É uma beleza

Eu dou duro

No trabalho pra poder viver.

A minha vida não é mole, não

Entro em cana toda hora sem apelação

Eu já ando assustado e sem paradeiro

Sou um marginal

Brasileiro! (p. 44-45)

A música de Zé Kéti é interrompida abruptamente e Nara Leão introduz pausadamente a música *Incelença*. O ambiente festivo e alegre do samba é trocado pela ausência de contentamento e pela voz compungida da intérprete que reforça a presença da morte.

Incelença

Nara:

Diz um A-Ave Maria

Diz um B-bandosa e bela

Diz um C-cofrim de graça

E um D-divina estrela

Esperança nossa

(NARA CONTINUA CANTANDO BAIXO) (p. 45)

Nesse momento João do Vale emite mais um depoimento explicando o que é uma *Incelença* na tradicional cultura popular do Nordeste. Incelença é um tipo de cantoria normalmente entoada em velório. A canção – que brinca com as letras do alfabeto – alude à inventividade e à originalidade artística do povo nordestino quando consegue acesso à educação formal. Ao lado disso, cabe destacar ainda, a cena promove uma interessante ligação entre cultura popular e cultura erudita, afirmada pela inserção de versos de João Cabral de Melo Neto, escritor brasileiro reconhecido pela erudição e pela escrita sofisticada de duas obras e que, mesmo assim, nunca abriu mão dos temas, versos, personagens, cenários e elementos artísticos da cultura popular nordestina.

João do Vale

Isso aí é uma incelença com as letras do alfabeto. Incelença é a música que se canta em velório. Vem rezadeira famosa, de longe, pra cantar incelença. Tem cachaça, bolo de fubá, pé de moleque. Morte é coisa de todo dia. É comum quando alguém da família está doente, chega um outro e pergunta – como é? Quando é que sai os doces? Viajando no caminhão, quando a gente via luz de lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar – era velório. De longe se ouvia a cantoria. (p. 45-46)

Nara Leão

Mãe dos mortais

Nuvem do brilho

Orai por nós

Por nossos filhos
Diz um MÊ – mãe dos mortais
Diz um NÊ – nuvem do brilho
Diz um O- orai por voz
E um P- por nossos filhos
João Cabral de Melo Neto:
“Como aqui a morte é tanta
Só é possível trabalhar
Nessas profissões que fazem
Da morte ofício ou bazar
Só os roçados da morte
Compensam aqui cultivar
Simples questão de plantar
Que é a morte de quem se morre
De velhice antes dos trinta
De emboscada antes dos vinte
De fome um pouco por dia.³¹⁹
Diz um U-única saída
Diz um VÊ- vital fecundo
Diz um XÊ-x dos mistérios?
E um Zé-Zelai o mundo. (p. 46)

Mais uma vez a apresentação musical sofre um corte brusco e o ritmo muda circunstancialmente. Em cena o coro canta trechos da música do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do cineasta Glauber Rocha. A música não é cantada na íntegra e sofre ainda uma inserção de composição do compositor João do Vale. Essa cena tem uma influência precisa do teatro musicado de Brecht – *corte rápido, brusco de uma cena para outra e valorização das unidades musicais breves, curtas e concisas em condições plenas de tensão e conflito*. Esse efeito mobilizador que prende o espectador à cena, que suscita sua atenção e a conseqüente *tomada de atitude* se encontra no trabalho coletivo realizado pelo dramaturgo Bertolt Brecht e o músico alemão Eisler. Notadamente:

³¹⁹ O poema que completa a canção *Incелença* foi retirado da clássica obra *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, escrita entre os anos de 1954 e 1955. O livro apresenta um poema dramático que conta a trajetória de um migrante nordestino em busca de melhores condições de vida no litoral. Entre os temas que compõem a obra está o problema do latifúndio, da seca e conseqüentemente da fome que assola a população do Nordeste. Concomitante às denúncias sociais, a obra também realça a luta pela terra e a necessidade de uma reforma agrária que retirasse do coronel a hegemonia e o controle sobre a terra.

A música de Esiler, em sua relação com o texto, é música que *argumenta*. É música que interpreta o texto em definida oposição a ele, é música que resiste a uma recepção superficial, evitando duplicidade e ilustração. Desenvolve-se a partir daí aquele conceito do *contraponto dramático*, doravante aplicado por Esiler e suas composições para filme e teatro. Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo complementar e não paralelo – em relação à base dramática do texto ou quadro.³²⁰

Côro

Te entrega Corisco

Eu, não me entrego, não

Não sou passarinho

Pra viver lá na prisão

Não me entrego a tenente

Não me entrego a capitão

Só me entrego na morte

De parábélum na mão

O sertão vai virar mar

E o mar virar sertão.

É que eu sou chofer de caminhão

É que eu sou chofer de caminhão. (p. 47)

Na reprise que finaliza a primeira parte do show, os três cantores se juntam para (re)afirmar o valor da cultura popular e as raízes culturais do protesto e da resistência política que se projetava nos anos 1960. Nota-se, então, que na primeira parte do *Show Opinião* a cultura popular assumiu um papel político importante, ao promover o debate e mobilizar a plateia na busca de alternativas para os problemas pelos quais passava a sociedade brasileira. Em suas mais variadas *formas* – samba, baião, cantoria, desafio, xotes – a cultura popular se aliou a um *conteúdo* político para discutir temas que indubitavelmente fugiam dos interesses e das propagandas ideológicas promovidas pelo governo militar. Em cena a cultura popular – comumente entendida como uma manifestação despretensiosa, inocente e harmônica – discutiu numa perspectiva engajada temas ligados a censura, repressão, seca, migração, latifúndio e reforma agrária.

Não resta dúvida que a música contribuiu para realçar a perspectiva política e “participante” da cultura popular em cena. As canções que abrilhantaram e politizaram a cena

³²⁰ BETZ, Albrecht. Brecht e Música. In: _____. **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 72-73.

do *Opinião* nessa primeira parte do espetáculo – se são obras esquemáticas e exageradamente ideológicas conforme a análise de muitos teóricos – quando relacionadas ao texto teatral assumem um posicionamento político maduro e preciso na busca de alternativas contra a ditadura militar. Mais que isso, essas canções juntamente com o conteúdo político do texto encaminham o debate político para o campo da *resistência política e organizada* aos acontecimentos de 1964. E assim, euforicamente – como faziam os atores do teatro de revista no final do espetáculo – cantaram Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou rei dos terreiros. (p. 49)

Na segunda parte do espetáculo, *Opinião* a luta pelas liberdades individuais e coletivas, pela democracia e participação política ganha uma dimensão internacional. Enquanto a primeira parte se dedicou a discutir os problemas internos do País, a segunda mostrou que a resistência e os protestos aqui realizados estavam intimamente ligados a uma luta maior. Assim, os aspectos políticos, econômicos, ideológicos que fundamentam a cultura brasileira serão analisados e justapostos a um contexto internacional. Nessas circunstâncias Nara Leão dá início à segunda parte do show cantando a canção de Pete Seeger *If I had a hammer*.

Nara Leão
If I had a hammer
I'd hammer in the morning
I'd hammer in the evening
All over this land

Essa música de Pete Seeger, que é conhecida no mundo inteiro, cantada pelo Trini Lopez. Eu nunca tinha prestado a atenção direito na letra, por que era um “surf” e a gente tem mania que “surf” é só pra dançar. Mas diz mais ou menos assim – se eu tivesse um martelo, um sino e uma canção eu os usaria de manha, de noite, em toda essa terra. E eu tenho um martelo, um sino e uma canção. É o martelo da justiça, o sino da liberdade e uma canção que fala de amor entre todos os homens da terra.

It's the hammer of justice
It's the Bell of freedom
It's the song about Love
Between the brother na Sisters
All over this land

Peter Seeger é um cantor e compositor que percorre os Estados Unidos recolhendo músicas que o povo está cantando. São chamadas canções de protesto. Protest Songs. Pete Seeger apresentou-se no Carnegie Hall, no dia 5 de junho de 1963, cantando Protest Songs. Esse twist é de Birmingham e diz – eu não tenho medo de sua cadeia porque eu quero minha liberdade agora.

[...] Pete Seeger não canta só músicas americanas. Uma das músicas mais aplaudidas no Carnegie Hall foi Guantanamera, com letra de José Martí. José Martí foi um revolucionário cubano do século passado, um dos maiores escritores da língua espanhola, escreveu mais de 710 livros. Esse é um dos seus últimos poemas, escrito ao voltar do exílio, pouco antes de morrer. O povo fez, de sua poesia, uma canção.

Guantamera

Guajira guantanamera

Guajira guantanamera

Yo soy um hombre sincero

De donde crece la palma

Antes de morir me quiero

Echar mis versos del alma.

Guantamera, etc.

Mi verso és de um verde claro

E de um carmim encendido

Mi verso és um ciervo herido

Que busca em el monte amparo

Guantamera

O refrão Guajira Guantanamera quer dizer – Camponesa do Guantánamo [...] (p. 54-55)

A internacionalização da luta por justiça social é imediatamente contrastada pela visão do imperialismo cultural. Nesse momento o *Show* começa a discutir assuntos polêmicos, porém muito presentes nos anos 1960: a aculturação da música popular brasileira e a indústria cultural. Novamente os dramaturgos autores do *Opinião* utilizaram o recurso do *Play Back*. Em cena a voz do compositor e crítico de música Nélson Lins de Barros anuncia:

A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado. Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos grandes compositores continuava compondo. Passamos tão somente a copiar. (p. 56)

Repentinamente inicia uma apresentação de *medley* chamando a atenção do público para o empobrecimento estético da música popular brasileira causado, sobretudo, pelas pressões e pelo livre trânsito do mercado estrangeiro em nosso País. Nos pequenos trechos musicais, a ironia e o sarcasmo diante do problema não podiam faltar: o *medley* burlesco de versos brasileiros é exibido encaixado em ritmos americanos. Imitando os *Platters* (conjunto popular dos Estados Unidos), Nara e João do Vale cantam a história de uma vaca – “o melhor do meu sertão”. O cômico dessa temática nesse estilo é intensificado pela aspereza final do compositor nordestino aludindo à agressividade do mercado estrangeiro: “Comeram o boi”. (p. 59)

Zé Kéti
Hipócrita
Sencillamente hipócrita
Perversa
Te burlaste de mi

Nara Leão
Drink rum and Coca cola

Os Três
Mambo jambo
Mambo jambo
Mambo jambo

OS DOIS IMITAM O CONJUNTO AMERICANO “THE PLATTERS”

Nara Leão
É boi
É roçado bão
O melhor do meu sertão
Do sertão de Biriguir
Iguar eu nunca vi.

João do Vale
Comeram o boi. (p. 56-59)

A voracidade do mercado estrangeiro é relacionada a outra forma de dominação muito presente no Brasil: a relação desigual e notavelmente opressora existente entre o latifundiário e sertanejo pobre do nordeste. Em *Sina de Caboclo*, Nara e João do Vale cantam o lamento do lavrador. Na canção o lavrador tem um grande orgulho do seu trabalho e se sente honrado em tirar alimentos de uma terra praticamente estéril. No entanto, ele recusa viver na dominação e exploração “mas plantar pra dividir não faço mais isso, não”. (p. 61) A recusa à exploração entra em associação metafórica – *cultivar/cultura* que se referem ao protesto do artista nacional contra o mercado estrangeiro, ou seja, a exploração cultural.

Nara Leão

Mas plantar pra dividir

Não faço mais isso, não.

Eu sou um pobre cabloco

Ganho a vida na enxada

O que eu colho é divido

Com quem não plantou nada

Se assim continuar

Vou deixar o meu sertão

Mesmo os olhos cheios d'água

E com dor no coração.

Vou pro Rio carregar massa

Pros pedreiros em construção.

Deus até está ajudando

Está chovendo no sertão

Mas plantar para dividir.

Não faço, mais isso não!

João do Vale

Quer ver eu bater

Enxada no chão

Com força e coragem

Com satisfação

É só me dar terra

Pra ver como é

Eu planto feijão

Arroz e café

Vai ser bom pra mim

E bom pro doutor
Eu mando feijão
Ele manda trator
Vocês vão ver
O que é produção
Modéstia à parte
Eu bato no peito
Eu sou bom lavrador
Mas plantar para dividir,
Não faço mais isso, não. (p. 61-62) [Destaques nossos]

O quadro de lamento do sertanejo abriu espaço para Zé Kéti, que abruptamente entra em cena cantando um dos sambas que ganhou grande expressividade no combate à ditadura militar, *Opinião*.

Zé Kéti
Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso
E ponho na sopa e
Deixa andá
Deixa andá.
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu. (p. 62)

O clima de protesto e resistência ao golpe é amenizado com mais um relato de Nara Leão. Embora o seu depoimento ganhe um tom alienado e de indiferença de uma menina pequeno burguesa, ela toca em questões importantes: a mudança de perspectiva da música popular brasileira da *bossa nova* para a *música participante* e consequentemente o seu encontro com o público e com as gravadoras no mercado cultural do País. Zé Kéti, por sua

vez, dialoga com a intérprete e a alerta que a “música de coração” já está superada. Ao mesmo tempo, ironicamente, brinca, debocha com o estilo da voz de Nara. (Já se sabe que várias restrições foram lançadas ao estilo vocal da cantora bossa-novista, para muitos inapropriado para cantar baiões, xotes e sambas). João do Vale completa o relato dos cantores apresentando como foi difícil encontrar cantores interessados em gravar as composições que produzia.

Nara Leão

Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 64. Gostava só de cantar junto com a turma da bossa nova. Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero. Um dia uma gravadora insistiu muito para eu fazer um teste. Eu não queria, mas insistiram. Eu fui. Cheguei lá, fiquei esperando quatro horas. Não fui embora porque eu queria que tudo acontecesse comigo, pra ver como eram as coisas. Eu estava no mundo só de testemunha. Aí, eu entrei no estúdio e cantei uma das músicas que mais gosto – A Insensatez do Tom. A música ainda não tinha sido lançada. Um sujeito lá me ouviu. [Destaques nossos]

A insensatez

Que você fez coração mais sem cuidado

Fez chorar de dor

Um amor tão delicado

Ah, porque você

Foi fraco assim

Assim tão desalmado?

Ah, meu coração

Quem nunca amou

Não merece ser amado

Vai, meu coração. (p. 63-64)

Zé Kéti

Coração, coração, minha filha, coração já está superado. Você não é má, minha filha. Não é má. Mas você tão bonitinha, tão gostosinha, perdendo tempo com coração, coração. Sabe?

Sua voz, se você caprichar, joga pro nariz que fica sensual. Isso é que interessa, filha. Voz de cama, entende?

Eu te ajudo, te promovo. Vai pra minha casa, põe a voz no nariz e vamos dar um treino. (p. 64)

João do Vale

Nessa parte eu tive mais sorte que você, Nara. Nunca ninguém me cantou. Eu trabalhava de servente de pedreiro numa obra da Rua barão de Ipanema. De noite ia na rádio conhecer os artistas depois de dois meses o Zé Gonzaga gravou minha primeira música. Depois de um ano a Marlene gravou “Estrela

Miúda”. E começou a fazer sucesso. Eu ainda trabalhava e dormia na obra. Perto da obra tinha uma moça que morava perto e tocava o disco o dia inteiro. Eu nunca me achei com coragem dizer que era o autor, mas um dia não agüentei mais. “Está ouvindo essa música?”. “Estou. É Estrêla Miúda”. “Sabe quem está cantando?” “É Marlene”. “Sabe quem é o autor” da música? O “autor... não...”. “Sou eu”. “Que é isso neguinho? Tá delirando? Traz massa, neguinho, traz massa”. (p. 65)

O CINEMA NOVO NO PALCO DO *OPINIÃO*: A VALORIZAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A DENÚNCIA SOCIAL

INESPERADAMENTE O TOM do espetáculo muda. Em cena Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale fazem um coro e cantam bravamente um pequeno hino, chamando a atenção para a produção de filmes realizados pelo cinema novo – movimento de cineastas brasileiros que inspirados na estética da *novelle vogue* francesa e no *realismo italiano* criaram uma forma peculiar para a produção de filmes nacionais.

Foi o cinema novo que inaugurou uma nova forma de produção da arte cinematográfica no Brasil, promovendo uma ruptura com o “cinema de estúdio”, valorizando em grande proporção o espaço aberto. Nessa proposta, as ruas, as praças, os campos, o sertão, o cerrado, a caatinga, as favelas e avenidas se transformaram em ricas possibilidades de cenário. Novas formas estéticas foram lançadas, entre elas o movimento constante ou o corte brusco da câmera que rompia com a estrutura linear, harmônica e estável da cena. Rompeu-se, ainda, com a estrutura do contraplano e os filmes passam a ser montados por planos objetivos que se contrapõem, eliminando, assim, a linguagem eminentemente descritiva.³²¹ Atentemos, então, ao coro dos protagonistas do *Opinião*:

³²¹ No âmbito da produção científica, o cinema novo no Brasil tem sido amplamente estudado, servindo de objeto para artigos, dissertações, teses e livros. Entre as obras que direta ou indiretamente resgataram a produção artística dos cinemanovistas, cabe destacar:

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____.; RAMOS, Alcides Freire Ramos. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1983.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&naif, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac&naif, 2004.

Coro

Avante, avante

Avante companheiros

Vamos fazer mais filmes brasileiros

Fazer cinema não é sopa, não

Não é sopa, não, não é sopa, não. (p. 65)

Zé Kéti

Esse é um hino que eu fiz de brincadeira para a equipe do filme 40 graus. Fiz parte da equipe. Foi uma batalha. Primeiro para filmar. Depois ceio a censura. O chefe da polícia dizia que no Rio nunca tinha feito 40 graus. O máximo que tinha feito era 39 graus e 7 décimos. E por aí foi. Juntou todo mundo – jornalistas, estudantes, artistas, todo mundo, e a fita saiu. O cinema brasileiro estava começando de novo.³²² (p. 65)

Coro:

Brasil, meu Brasil, teu cenário é sem igual

Nós te dedicamos

Rio 40 Graus, mais um filme nacional.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac&naif, 2007.

_____; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O Desafio do Cinema**: a Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

³²² Embora *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se apresente como o filme deflagrador do cinema novo no Brasil, cabe destacar que a matriz de boa parte dos filmes produzidos pelos cinemanovistas se localiza nos anos 1950, particularmente nos trabalhos realizados pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Nesse sentido, merecem destaque duas produções nitidamente afinadas com a cultura e os problemas sociais do Brasil – *Rio, 40 Graus* de 1955 e *Rio, Zona Norte* de 1957 –, que anteciparam em muito as discussões políticas e estéticas colocadas pelo cinema novo na década de 1960, principalmente a necessidade de produzir filmes numa perspectiva eminentemente nacional, retratando, sobretudo, a precariedade e as mazelas sociais do País. *Rio, 40 Graus* filma as ruas da cidade do Rio de Janeiro como cenário. A história gira em torno de cinco garotos pobres e negros, moradores de uma favela carioca, e que, para sobreviver, vendem amendoim em pontos turísticos estratégicos da cidade: Copacabana, Pão de Açúcar e Maracanã. O impacto social do filme é amenizado quando os garotos se dirigem para uma escola de samba onde eram realizados os ensaios do desfile de carnaval. O longa de Nelson Pereira dos Santos é prova da vitalidade e ousadia que aos poucos assumia o cinema brasileiro. E, ao contrário do que muitos proferiam, a falência da companhia de filmes Vera Cruz ocorrida em 1954 não levaria o cinema nacional a uma grave crise de produção. Ao contrário, em 1955 um cineasta brasileiro lançou o filme que iria influenciar toda a geração de produtores de cinema da década seguinte: “Nelson Pereira dos Santos introduzia no cinema brasileiro o sistema cooperativo com *Rio, 40 Graus*. Este último filme seria ainda o responsável pelo primeiro encontro de uma geração, que mais tarde se reuniria no chamado Cinema Novo. Proibido pela censura e rejeitado pela cultura oficial, *Rio, 40 Graus* se transformou em polêmica nacional. Dela saíram os primeiros universitários-cineclubistas-documentaristas-críticos que em defesa do filme, se juntaram através de artigos ou de manifestações de solidariedade a Nelson Pereira dos Santos. A figura deste último domina absolutamente o panorama cinematográfico novo até o fim dos anos 50. De vez em quando, uma experiência nova ou um autor se insinuam, para desaparecerem ou se transformarem em lugar-comum. É a época das ilusões e das esperanças: Walter Hugo Khoury, Galileu Garcia, Roberto Santos, Anselmo Duarte, os irmãos Santos Pereira, Trigueirinho Neto, Ruben Biáfara, Jorge Illeli. Uns decepcionam, outros somem. A maioria recua”. DIEGUES, Carlos; ROCHA, Glauber; ANDRADE, Joaquim Pedro; et al. Manifesto Luz & Ação: (1963 a 1973). **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, p. 06, jan./mar. 1979.

João do Vale

Cinema era difícil mesmo. Eu trabalhei com o Roberto Farias, o que dirigiu *Assalto ao Trem Pagador*. Ê fazia chanchada porque não tinha outro jeito. Depois ficava sem dinheiro e ia pra fazenda do pai. Lia o livro “Selva Trágica” e dizia – quando é que eu vou poder fazer um filme assim, hein Sabará?

Nara Leão

Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos atores brasileiros. Teve uma coisa que eu descobri, que todo mundo descobriu – o Brasil era o que a gente fazia dele. Era uma verdade trabalhosa, mas era uma verdade. O cinema novo ajudou muito a música popular brasileira. Pra que ela falasse novos temas, pra que ficasse mais ampla, voltada para as grandes platéias, para sentimentos coletivos. “Rio 40 Graus deu “Voz do Morro”, Rio Zona Norte deu “Malvadeza Durão”. (p. 66)

Assim, como outros segmentos culturais dos anos 1960, o cinema novo estava voltado para a reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade autêntica para os filmes nacionais. Tendo como princípio a “produção independente e de baixo custo” e como temática os problemas e as dificuldades sociais do homem brasileiro no campo, no sertão, na caatinga, nos grandes centros urbanos, o cinema novo deslanchou na produção de longas metragens: *Cinco Vezes Favela* (patrocinado pelo CPC da Une), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Porto dos Milagres* e *Terra em Transe*.³²³

A significativa referência às músicas e aos filmes cinemanovistas no palco do *Opinião* vem realçar a influência do movimento no meio artístico intelectualizado e de esquerda que se constituía no Brasil na década de 1960. Assim como o teatro, a literatura e as artes plásticas, o cinema também era um veículo que possibilitava a reflexão e a intervenção na realidade brasileira. Inspirado em temas e situações opressoras da vida humana como a seca, o latifúndio, a migração, a fome e a corrupção do poder público, muitos filmes dialogaram diretamente com os problemas da ditadura e assumiram uma postura engajada e de resistência frente ao Golpe.

Ademais, o cinema novo também contribuiu muito para a valorização e divulgação da música popular brasileira. Muitos filmes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, lançaram músicas essencialmente politizadas que valorizavam não só a cultura

³²³ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 90.

popular dos nordestinos, sertanejos e suburbanos como também denunciavam a dura realidade social do País. Algumas músicas que adotaram a postura “participante” frente os problemas da ditadura compunham a trilha sonora dos filmes cinemanovistas. E foi diante dessas circunstâncias que Zé Kéti cantou o clássico samba *Malvadeza Durão*, que compôs a trilha sonora do filme *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos.

Zé Kéti

Mais um malandro fechou o paletó
Eu tive dó, eu tive dó
Quatro velas acesas
Em cima de uma mesa
E uma subscrição para ser enterrado
Morreu Malvadeza Durão
Valente mas muito considerado
Valente mas muito considerado
Céu estrelado, lua prateada
Muito samba, grande batucada
O morro estava em festa
Quando alguém caiu
Com a mão no coração, sorriu
Morreu Malvadeza Durão
E o criminoso ninguém viu.

Zé Kéti

Glauber Rocha – Sergio Ricardo – “Deus e o Diabo na Terra do sol”

Nara Leão

Está contada a história
Verdade, imaginação
Espero que o senhor
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
Esse mundo está errado
Que a terra é do homem
Não é de Deus nem do Diabo
Não é de Deus nem do Diabo

NARA LEÃO: O BAIÃO, O MERCADO E O DEBATE ACERCA DA RESISTÊNCIA

APROVEITANDO O ENSEJO das canções e do temas essencialmente politizados presentes na composição estética dos filmes do cinema novo, a cantora bossa-novista destaca a mudança da concepção artística e política da música brasileira: a bossa nova avança para a valorização das fontes populares, avança para a perspectiva política da resistência.

Nara Leão

Com tudo isso acontecendo a bossa nova avançou. Vinicius deu uma entrevista a “O Cruzeiro”: “Na bossa nova há duas linhas principais – a linha brasileira, cada vez mais identificada com os temas nacionais, pesquisando fontes brasileiras, e o pessoal da linha jazzística”. Carlos Lira foi trabalhar com Zé Kéti, Cartola, Nelson cavaquinho, Baden Powell foi colher material na Bahia. E a bossa nova deu um novo passo.

Nasci lá na Bahia de mucama com feitor.

Meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador. [...]

Nara Leão

Eu queria fazer um disco com músicas de vocês, com música do Sergio Ricardo, Tom, Vinícius, Lira com folclore, com grandes sucessos da música brasileira. Um disco de todo mundo para todo mundo. Como é o *Sina de Caboclo*?

João do Vale

Mas plantar pra dividir não faço mais isso não. (p. 73)

Novamente Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes fazem uso do *play back* no espetáculo. Dessa vez uma Voz assume a cena e representa uma personagem que dialoga com a intérprete Nara Leão acerca da sua predisposição para gravar baiões. No âmbito da recepção do espetáculo, essa cena é uma das polêmicas, sendo exaustivamente comentada e criticada pelos especialistas. Foi a partir do diálogo travado entre Nara e a Voz que um dos estudiosos mais tradicionais da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão desfechou uma campanha contra a participação da intérprete no *Show Opinião*, colocando em dúvida sua capacidade vocal e artística para interpretar canções populares, que, com efeito, não faziam parte do repertório musical da classe social a que pertencia. Os argumentos de Tinhorão podem ser compreendidos como *matrizes* das demais interpretações que irão surgir acerca da atuação de Nara no musical *Opinião*. Depois dele a maioria dos críticos, endossou as fragilidades vocais da cantora bossa-novista, associando a interpretação de baiões a um

interesse comercial de vender músicas no mercado radiofônico e fonográfico do País. Nos remetamos, então ao diálogo:

VOZ INTERROMPE

Play Back

Nara Leão.

Nara Leão

Hein?

Voz

Você vai fazer um disco cantando baião.

Nara?

Nara Leão

Vou.

Voz

Baião, Nara?

Nara Leão

É.

Voz

Nara. Baião

Nara Leão

É. Baião.

Voz

Nara!

Nara Leão

Por que? A constituição não permite cantar baião?

Voz

Nara. Você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana

Nara Leão

Eu me viro ...

Voz

Nara

Que é?

Voz

O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres?

Nara Leão

Ah, não me picota a paciência

Voz

Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?

Nara Leão

Não música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a agente sente, canta.

Voz

Você não sente nada disso, Nara deixa de frescura. Você tem mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?

Nara Leão

Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.

Voz

Manera, Nara, manera [...]

Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai te ouvir que não tem rádio, o morro não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais seu amigo e... (p. 73-78) [Destaques nossos]

Com efeito, as críticas imputadas a Nara por aderir à interpretação de canções populares como o baião, por exemplo, não levou em questão um dos matizes mais importantes do espetáculo: *a música no palco do Opinião é uma atitude de resistência*. Indiferente ao estilo contemplado, seja baião, rock ou samba, o seu sentido político se fortalece com o texto teatral, com a trajetória artística e política do músico que a interpreta, enfim com os elementos ficcionais que completa e enriquece a cena: o humor, a ironia, o lúdico e a malícia. Não dá para levantar restrições ao musical de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa adotando como critério apenas a inserção da música popular brasileira no mercado. Até, porque a atuação política do teatro muda o tom depois dos acontecimentos políticos de 1964 – a ida ao povo é repensada, a militância e o convencimento político de um teatro agressivo e propagandístico são amplamente reavaliados. O momento é de repensar os erros táticos que permitiu a instalação do Golpe e buscar novas alternativas para o enfrentamento.

Nessas circunstâncias, uma das possibilidades artísticas encontrada pelos dramaturgos foi à construção de uma *peça híbrida* – um espetáculo que mistura diferentes elementos artísticos com o propósito de dialogar diretamente com a plateia sobre os problemas do presente. Assim, *Opinião* é um espetáculo que apresenta uma originalidade peculiar, pois relaciona a música, a revista, o teatro épico de Brecht a um conteúdo político com intuito de alcançar de forma mais amplas as massas populares. Ademais, a adesão da música participante ao mercado de produção cultural não tira o mérito de sua atuação no campo da política, a sua capacidade de dialogar com os problemas sociais e denunciar

situações cotidianas de opressão permanecem. O lugar de atuação muda, mas a preocupação política permanece. Assim, deve-se levar em conta que:

As respostas dos artistas e intelectuais frente aos impasses operava com um número limitados de opções. Entre elas, o mercado se abria para a MPB nacionalista e engajada num momento em que outros espaços se fechavam, por conta, sobretudo, da crescente repressão.

A tendência de fusão entre as artes performáticas de espetáculo (cinema, teatro, música) esboçava aquilo que a televisão pouco mais tarde, iria levar às últimas consequências, dentro de um outro contexto cultural e mercantil: imagem, encenação gestual e interpretação musical iriam encontrar na TV um meio técnico propício, indo de encontro a um público amplamente massivo, boa parte oriundo de espaços culturais pouco impactados pela Bossa Nova, pelo teatro engajado e pelo cinema novo. O espetáculo Opinião e outros espetáculos musicais da época seguiam este padrão e procuravam equacionar uma nova perspectiva popular para os dilemas nacionais. A busca de expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular do mundo rural e dos subúrbios das cidades, tentavam dar conta desta tarefa.³²⁴

Diante dessas questões argumenta-se, ainda que a cantora Nara Leão, a partir de sua efervescente e diversificada carreira artística e dos seus 13 elepês gravados – muitos deles contemplando canções de artistas populares ligados ao samba e a música nordestina – demonstrou que a pesquisa do passado musical não é incompatível com a informação estética da contemporaneidade. Assim, diferentemente de alguns críticos e músicos tradicionais, a cantora não caiu na armadilha de hierarquizar academicamente ou estabelecer dicotomias estéticas entre música erudita e música popular. Ao contrário, ela investe contra a equivocada ideia de que música popular só pode ser feita e cantada por artistas oriundos das camadas mais baixas da população. Nesse sentido,

Do seu trabalho depreende-se um conceito elástico, não preconceituoso de música popular. Além de ter gravado modinha imperial recolhida por Mário de Andrade, ritmos de capoeira, chorinho, registrou também composições mais elaboradas, de extração erudita, a exemplo *Azulão*, de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira; *Modinha* de Villa Lobos e Manuel Bandeira e *Medroso de Amor*, do nacionalista Alberto Nepomuceno, músico cearense do século passado.³²⁵

Após o diálogo com João do Vale, Nara encerra o diálogo iniciando a interpretação de uma canção de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, *Quarta Feira de Cinzas*:

³²⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 70.

³²⁵ VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 86.

Nara Leão
E, no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai acabar
Todos vão sorrir, voltou a esperança
É o povo que dança, contente da vida
Feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
Há tão grandes promessas de luz
Tanto amor pra dar que a gente nem sabe.
Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza dos velhos carnavais
O povo na rua dançando e cantando
Seu canto de paz
Seu canto de paz

OS TAMBORES RUFAM. (p. 78)

E, Nara Leão e Zé Kéti resgatam um tema clássico da historiografia brasileira, singular não só no combate à ditadura como também na fundamentação política da militância. Assim, procurando mostrar a “dimensão política da opressão” da década de 1960 e ao mesmo tempo chamando a atenção para a “dimensão ética da resistência”, o sambista lê a sentença da morte de Tiradentes extraída dos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira:

Zé Kéti

LÊ A “SENTENÇA” DE TIRADENTES EXTRAÍDA DOS AUTOS DA
DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA

Portanto, condenam o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, a que seja conduzido pelas ruas ao lugar da forca e aí morra de morte natural e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e pregada a um poste alto até que o tempo a consuma e seu corpo dividido em quatro quartos e pregados em postes pelo caminho de Minas, onde o réu teve suas infames práticas. Declaram o réu infame, e seus filhos e netos, sendo os seus bens confiscados. A casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique. (p. 78-79)

Logo após a leitura da sentença Nara Leão entoa a canção *Tiradentes* de Chico de Assis e Ari Toledo, que narra a história da luta do heróico Joaquim José da Silva Xavier pela liberdade e a conseqüente perseguição e violenta repressão da Coroa Portuguesa, o que naturalmente faz lembrar o cenário político do momento – 1964:

Tiradentes

Foi no ano de 1789
Em Minas Gerais
Que o fato se deu.
E havia derrame do ouro
Que era um tesouro
Que os brasileiros tinham de pagar.
Esse ouro ia longe, distante
Atravessava o mar
Ia para Portugal
Para o rei gastar.
O mineiro que é bom brasileiro
E que é altaneiro, garrou a pensar
Se esse ouro
É ouro da terra
Da nossa terra
Porque é que ele se vai
Se juntaram numa reunião
Resolveram fazer uma conspiração. [...]
E o nome do homem
Que foi mais herói
Esse fica pro fim.
E nome do homem
Que foi mais herói
Aprenda quem quiser:
Joaquim José da Silva Xavier. [...]
E o Visconde de Barbacena
Soltou os milicos na rua
E mandou sentar a pua
Matar e prender
Matar e prender
Pegar e bater. (p. 78-80)

Mais tarde os ideais de liberdade da Inconfidência Mineira e a militância de Tiradentes – lançados pela primeira vez pelo Show Opinião – volta aos palcos a partir de diferentes linguagens artísticas como um eficaz instrumento de luta ao combate à ditadura. Em 1967 o musical *Arena Conta Tiradentes*, um texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, narra numa perspectiva oficial o heroísmo de Tiradentes. Em tempos de ditadura, uma metáfora às táticas da militância que organizava a resistência. Em 1969, um ano após a instauração do AI-5, o dramaturgo Jorge Andrade escreve *As Confrarias* – cuja apresentação ainda se encontra inédita nos palcos – retratando os limites da liberdade a partir do poder e da ostentação exercidos pelas irmandades religiosas do século XVIII na cidade de Vila Rica. Pensando na relação texto/contexto, a peça coloca em questão a luta de um ator de teatro perseguido e oprimido pela estrutura política do poder colonial, numa explícita alusão ao cerceamento imposto pelos militares à classe artística na década de 1960. Em 1972, o Cinema Novo por meio do trabalho do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, coloca na tela o filme *Os Inconfidentes* (1972), realçando o poder autoritário da Coroa Portuguesa numa alegoria que sugeria a censura e a violenta repressão daqueles que viviam o cárcere do regime militar.³²⁶

Zé Kéti e Coro
Pobre não é um
Pobre é mais de dois
Muito mais de três
E vai por aí
E vejam só
Deus dando a paisagem
Metade do céu já é meu
Pobre nunca teve pôsto
A tristeza é a sua cicatriz
Reparem bem que
Só de vez em quando
Pobre é feliz

³²⁶ O tema da Inconfidência Mineira a partir dos textos teatrais *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969) foi objeto de reflexão da minha dissertação de mestrado. Para uma análise sistemática sobre o tema, consultar: OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em Cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Sobre o filme *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e a sua contribuição aos debates estéticos e políticos acerca da ditadura militar, consultar: RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.

Ai, tanto desgosto
Ai, tanto desgosto
Assim a vida vale a pena, não
Mas é explicar a situação
Dizer pra ela que pobre não é um
Pobre é mais de cem
Muito mais de mil
Mais de um milhão
E vejam só
Deus dando paisagem
Metade do céu já é meu

Côro

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso não.
Podem me prender, podem me bater
Que eu não mudo de opinião
Deus dando a paisagem
O resto é só ter coragem.
Carcará
Pega matá e come! (p. 82)

O show termina com a participação do coro que realiza uma mistura de versos das principais canções que realçam o sentido político da *resistência* no espetáculo: “podem me prender... podem me bater que eu não mudo de opinião”. “O resto é ter coragem!” Cantam explosivamente: “carcará, pega, mata e come”. Segundo Iná Camargo, um final exemplar, como nos tempos alegóricos do teatro de revista, “a título de apoteose, o encerramento do espetáculo é uma colagem de versos apresentados em seu desenvolvimento³²⁷”, ou seja, um desfile alegórico de diferentes canções onde cada uma emite sua mensagem emblemática a realidade de então, no momento de realização do Show Opinião, a Ditadura.

E assim foi o *Show Opinião*, um movimento de resistência cantado, exaltado e aplaudido na voz de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale.

³²⁷ CAMARGO, Iná. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 109.



Capa do disco *Opinião*, gravado ao vivo em 1965

Disponível em: << <http://www.ccpq.puc-rio.br/70anos/node/add/comment/226>>>



João do Vale, Dorival Caymmi Filho, Nara Leão e Zé Ketí

Fonte: Arquivo Multimeios Teatro de Arena

Disponível em: <<<http://esquizofia.wordpress.com/2010/04/21/tiradentes-no-show-opinioao/>>>



Zé Ketí e Nara Leão – *Show Opinião*

Fonte: Arquivo Multimeios Teatro de Arena

Disponível em: <<<http://esquizofia.wordpress.com/2010/04/21/tiradentes-no-show-opinioao/>>>



João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão – *Show Opinião*

Disponível em: << http://outrarevista.blogspot.com/2010_06_01_archive.html>>



Maria Bethânia no *Show Opinião*

Disponível em: << <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal/imagens>>>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A PARTIR DE UM entrecruzamento entre História e Teatro, este trabalho não apresenta uma contribuição somente do ponto de vista historiográfico, que utiliza as obras ficcionais ou literárias para desenvolver novos objetos e métodos de análises na pesquisa histórica. Ele também discutiu aspectos importantes da história do teatro brasileiro, revendo interpretações já consagradas, especialmente no que diz respeito às noções de teatro “engajado” e de “resistência” ao Golpe Civil Militar implantado em 1964.

Neste caso específico, *Show Opinião* permite constatar que o espetáculo “político”, “engajado” e, com efeito de contestação à ditadura, não é somente o teatro sério, esquemático, didático e propagandístico. Notadamente, os elementos artísticos fantasiosos e lúdicos quando articulados a uma época histórica se transformam em instrumentos políticos, capazes de dialogar com o público sobre os seus problemas e os acontecimentos pelos quais passava a sociedade brasileira. Sendo assim, a *ironia, o riso, o deboche, a música, o personagem tipo, a alegoria* tão presente na composição do *Opinião* foram pensados à luz do contexto de sua criação e produção, o que permitiu pensá-lo historicamente.

Mas para que se reconheça a historicidade do *Show Opinião*, ele não foi reduzido apenas ao momento de sua encenação ou apresentação pública. No campo da História, o musical foi interpretado como uma obra complexa, rica em elementos artísticos e convenções teatrais, encontrados, sobretudo, na tradição do teatro de revista, por exemplo. Assim, no caso específico do musical, se for levado em conta somente o momento de sua encenação – o ano de 1964/1965 – perder-se-ão de vista uma série de elementos estéticos e políticos responsáveis pela proposta existente na peça. A propósito, as interpretações tecidas pela crítica especializada e pelos jornalistas partiram apenas da sua atualidade cênica/apresentação, descartando elementos particulares do texto, elementos que quando historicizados permitem pensar o musical como uma manifestação de resistência ao Golpe. Daí, a necessidade de contestar, problematizar o material e as interpretações tecidas pela crítica e realçar o trabalho dos dramaturgos como possibilidade de diálogo para pensar o momento presente – divulgar a proposta de *resistência organizada no combate à ditadura*.

Mas o que fez do *Show Opinião* um *marco* na história do teatro brasileiro? Em absoluto a importância maior desse *Show* consiste na capacidade em articular temas sociais e manifestações culturais da classe popular aos problemas políticos do País. O samba, o baião, a literatura de cordel, o cinema, a poesia, as gírias populares, a música engajada, em suma todas as linguagens que ocuparam o palco do *Opinião* se transformam em uma força política ativa

no combate ao *status quo* que *oprimia e silenciava* os setores discordantes da sociedade brasileira. Ao lado disso, mais do que qualquer outra peça de teatro, foi o *Opinião* que resgatou com muita vitalidade artística uma concepção teatral esquecida na cena brasileira, a tradição dos *musicais*.

Num passado não muito longínquo, o teatro brasileiro experimentou com agudeza e aplaudiu bravamente uma variedade de espetáculos musicais. Na passagem do século XIX para o século XX, o teatro de revista foi uma experiência rica em possibilidades cênicas e dramáticas onde a apresentação teatral era assumidamente musical. No palco os dramaturgos revisteiros *ridicularizam* os governantes autoritários, *debochavam* do estilo de vida alienante e consumista das classes abastadas, *ironizavam* a carestia social que assolava o Brasil e ainda *caricaturizavam* os governantes e seus respectivos burocratas administradores. Tudo isso entremeado por canções, melodias amorosas, sambas antigos, parodias, desafios e xotes.

Mas a produção do *Opinião* e de outros musicais que povoaram a cena teatral na década de 1960 carregam suas especificidades estéticas e políticas. Com base em profícuas pesquisas, estudos, leituras e levando em conta a dura realidade política do País, as companhias teatrais não colocaram nos palcos a cópia fiel do tradicional Teatro de Revista que encantou e divertiu o público brasileiro no passado. Ao contrário, o resgate à tradição revisteira possibilitou um árduo trabalho de criação por parte dos dramaturgos e atores que souberam adequar o teatro musicado do passado à realidade política e cultural do presente. Nessas circunstâncias, houve uma diversidade muito grande de espetáculos que ao agregar no palco o texto e a música, valorizaram as manifestações e as composições da cultura popular, a expressividade dos coros musicais e as músicas consideradas engajadas e amplamente adaptadas ao mercado cultural do País. E foi assim, que o *Show Opinião* se constituiu como a *matriz* dos diversificados musicais que abrilhantaram e politizaram o cenário cultural e artístico do Brasil nas décadas de 1960/1970.³²⁸

³²⁸ Depois da bem sucedida apresentação do *Show Opinião*, novamente o Grupo Opinião em trabalho coletivo com o Teatro de Arena de São Paulo, colocou em cena mais um espetáculo musical, *Liberdade, liberdade*, produzido pelos dramaturgos Flávio Rangel e Millôr Fernandes. A peça estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro. Os papéis foram representados por Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e com a participação especial de Tereza Rachel.

A relação intrínseca entre a música popular brasileira e a cena teatral ainda pode ser constatada num fervoroso musical dirigido por Augusto Boal em 1965, *Arena Canta Bahia*. Embora esse espetáculo não tenha ganhado a devida atenção dos historiadores do teatro, descartando assim suas contribuições ao debate sobre arte, política e estética na década de 1960, ele é uma referência importante, primeiro por colocar em cena uma gama de novos músicos que mais tarde foram os responsáveis por apresentar tendências modernas, formas inusitadas e transgressoras do fazer musical no Brasil (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, grupo baiano precursores do Tropicalismo). Segundo, por suscitar inúmeros debates, o

Pensando o *Show Opinião* no âmbito da luta política do seu tempo, alguns elementos artísticos presentes no texto justificam a sua originalidade no contexto da produção teatral da década de 1960. Certamente o elemento mais expressivo do texto foi à *inserção da música popular brasileira em cena*. A música é um elemento fundamental do espetáculo e assume diversas funções em cena: descontração, risos, distanciamento e estranhamento para a tomada de atitude.

Embora, a inserção da música tenha provocado situações polêmicas e debates fervorosos acerca da arte no mercado de produção cultural, não se pode negar que o musical valorizou a tradição da música brasileira no palco. E isso foi fundamental para a construção de uma nova estética e de um novo repertório para o teatro brasileiro, a partir de 1960. No espetáculo a música não assumiu uma postura soberana em relação ao texto. Ao contrário sua poética e seus elementos artísticos tornaram-se complementos importantes para identificar a historicidade da obra e compreendê-la como um teatro político e de resistência ao momento político. Ao lado disso, a música quando articulada ao texto teatral, quando relacionada a outros elementos da cena – gesto do personagem, ironia, riso, relatos pessoais – ampliou a capacidade política de atuação, no caso específico do *Show Opinião*, os contornos da proposta de resistência ao Golpe ficaram evidentes.

Assim, as “músicas de protesto” alinhadas ao mercado e presentes na composição do *Opinião*, não comprometeram em absoluto a sua importância política no cenário cultural da década de 1960. Embora, essas canções comecem atuar em espaços massificados e em programas alienantes o conteúdo político da denúncia ainda resiste, ainda permanece, e, com efeito, atua na sociedade.

Outro aspecto essencialmente original no espetáculo é ele que introduziu um *trabalho coletivo baseado na vida real dos seus intérpretes* – o que pode ser entendido como ponto de partida para discutir a realidade brasileira na década de 1960. A partir dos depoimentos de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale temas e problemas do homem brasileiro foram colocados em cena, projetando assim, situações que permitiam o diálogo com o

espetáculo tornou-se polêmico não pela possibilidade de discussão política a que se propunha, mas principalmente por colocar em evidência a relação nada tranquila entre a música popular engajada e a indústria cultural nos anos 1960.

Depois da tradição cultural e da luta do povo nordestino frente aos problemas da seca, da fome e da terra, outros espetáculos musicais provocaram polêmicas no cenário teatral do Brasil nos anos 1960 – *Arena Conta Zumbir* e *Arena Conta Tiradentes*. Os críticos teatrais são unânimes em apresentar as peças como obras “didáticas”, “pedagógicas”, “fechadas” e “ideológicas”, que não apresenta uma perspectiva de luta eficiente no combate à ditadura militar que instalara no País. Precisamente, os musicais foram compreendidos como uma crítica solidária à esquerda e a serviço dos interesses políticos do Partido Comunista Brasileiro.

momento presente. O interessante é que esses diálogos não ficaram presos a descrição, a narrativa de uma história pessoal, a experiência individual foi pensada no âmbito coletivo. Assim, as dificuldades de trabalho e estudo do compositor João do Vale, por exemplo, e a sua necessária saída do Nordeste à procura de lugares mais promissores para sobrevivência, não é um problema apenas pessoal do cantor, é uma condição precária do setor econômico e social do País.

Nessas circunstâncias, *Opinião* ainda possibilitou a *valorização da cultura popular* como um instrumento importante para pensar a vida social do homem brasileiro. Notadamente, a cultura popular emprestou a sua forma ao conteúdo político do texto, o que possibilitou a produção de um espetáculo voltado para a resistência política. Ao mesmo tempo retirou da cultura popular aquela conotação amorfa de manifestação “pura”, “inocente” e “harmônica” tradutora da vida simples de um povo. No *Show Opinião* a cultura popular a partir de sua inventividade artística e sua interpretação sobre os acontecimentos reais do País, assumiu uma postura essencialmente dialética promovendo relação política e de diálogo entre o palco e platéia.

Por tudo isso é possível revelar o caráter único do *Show Opinião*, ele é uma obra de arte híbrida, que soube mais do qualquer outro espetáculo, articular linguagens que pareciam paralelas ao teatro, mas que se tornaram imprescindíveis na construção da cena, estruturando assim, o caráter dramático do *Show*. A música, os cortes de cinema, a literatura de cordel, os desafios populares, o samba e os depoimentos dos protagonistas foram articulados ao texto teatral a partir da *estrutura de colagem*, valorizando as tradições consideradas importantes para o desenvolvimento e a politização do teatro nacional.

A *estrutura de colagem* ainda possibilitou romper com a autoridade ou a hegemonia do texto teatral na composição do espetáculo, desprezando a narrativa longa e descritiva que tanto cansava o expectador. A colagem ao compor a estrutura do texto através de diversificadas linguagens possibilitou não só a fragmentação da cena, mas, evidenciou a eficácia do *texto curto e rápido*, que quando aliado a outros elementos artísticos (música, ironia, cinema, literatura), que quando articulado ao *gesto e a ação do ator*, pode provocar reação de *estranhamento e distanciamento* do expectador frente os acontecimentos apresentados. Processo que conseqüentemente leva a tomada de atitude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTO TEATRAL E PROGRAMA DO ESPETÁCULO

COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965. (Acervo Funarte)

PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Funarte, 1964.

DISSERTAÇÕES & TESES:

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. **A Canção como Narrativa**: o discurso social na MPB (1965-1975). 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CRUZ, Cláudia Helena da. **Encontros Entre a Criação Literária e a Militância Política**: *Quarup* (1967) de Antônio Callado. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

DUMONT, Beatriz. **Um Sonho Interrompido**: o Centro Popular de Cultura da UNE, 1961-1964. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário**. 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Campinas, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1977.

MARQUES, Fernando. **“Com os séculos nos olhos”** – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 2006. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<<http://bdtd.bce.unb.br/tdebusca/arquivo.php?codArquivo=1524>>>. Acesso em: 19 Abr. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros**: Em *Cena Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

PINTO, Davi de Oliveira. **A Música-Gestus nos espetáculos *Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem* e *Nossa Pequena Mahagonny***. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes/UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **Opera do Malandro de Chico Buarque**: História, Política e Dramaturgia. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

SOARES, Michelle. **Resistência e Revolução no Teatro**: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em *Brasil – Versão Brasileira* (1962). 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

JORNAIS

RETA, Stanislaw Ponte. A Opinião de “*Opinião*” É Uma Boa Opinião. [Ref. Incompleta], 08 jan. 1965 (Acervo Funarte / Rio de Janeiro)

APOLINÁRIO, João. Minha “Opinião”. **Jornal Última Hora**, São Paulo, 19 abr. 1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

Jornal Diário Carioca, Rio de Janeiro, 20 Dez.1964.

FREIRE, Napoleão Moniz. Opinião. **Diário Carioca**, 29 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

DIÁRIO CARIOCA, 29 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

JORNAL TRIBUNA Da Imprensa, 14/01/1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro).

FERNANDES, Hélio. **Tribuna da Imprensa**, 15/01/1965. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

NEIVA, Miguel. Opinião. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

CABRAL, Sérgio. Música Popular Brasileira. **Diário Carioca**, 16 dez. 1964. (Acervo Funarte/Rio de Janeiro)

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar / FGV, 1999.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música popular Brasileira**. Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Alvin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ARTE EM REVISTA. **Caminhos da MPB**, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, jan./mar. 1979.

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO INACEM. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1986. Acervo Funarte (Rio de Janeiro).

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto histórico de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS, Edgar Luiz. **Os Governos Militares**. São Paulo: Contexto, 1998.

BENJAMIM, Walter. O Que é Teatro Épico: Um estudo sobre Brecht. In: BRECHT, Bertolt; DORT, Bernard; HABART, Michael; et al. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973.

BERG, Creusa. **Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EDUFSCAR, 2002.

BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____; RAMOS, Alcides Freire Ramos. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.

BETZ, Albrecht. **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BLOC, Marc. **Apologia da História – ou ofício do historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

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

_____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____; BENJAMIM, Walter; PISCATOR, Erwin. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973.

BRECHT, Bertolt; DORT, Bernard; HABART, Michael; et al. **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMARGO, Iná. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na Casa de Cartola e Dona Zica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do RJ, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

COHN-BENDIT, Daniel. **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COLLAÇO, Vera; RIBEIRO, Luiz Gustavo Marques. Tecendo o Teatro de Revista: análise estrutural das peças *Cocota; Comidas, Meu Santo; e Você já foi a Bahia?* **Revista da Pesquisa**, v. 03, n. 01, 2008. Disponível em: <<www.ceart.udesc.br>>. Acesso em: 10 Jun. 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 30 ago. 2010.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista Sociológica Política**, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 168-169.

DIEGUES, Carlos; ROCHA, Glauber; ANDRADE, Joaquim Pedro; et al. Manifesto Luz & Ação: (1963 a 1973). **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, jan./mar. 1979.

DIONYSOS, Especial Teatro de Arena [DAC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro], n 24, out. 1978.

DOSSÊ, François. **A História em Migalhas**: dos Annales à Nova História. São Paulo: Edusc, 2003.

EWEN, David. **A História do Musical Americano**. Rio de Janeiro: Lido, 1961.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**: historiografia e história. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **História do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FAVERO, Maria de Lurdes A. **A UNE em Tempos de Autoritarismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Como Eles Agiam**: Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Reinventando o Otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, Arthur L. de Oliveira; SILVA, Marília Trindade Barbosa da. **Cartola**: os tempos idos. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

FORMAN, Shepard. **Camponeses**: sua participação no Brasil. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas: Rio de Janeiro, 2009.

GADAMER, Hans-Georg **Quem Sou Eu, Quem És Tu?** – comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

_____. **A Atualidade do Belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **A Razão na Época da Ciência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

_____. **Hermenêutica em Retrospectiva**. São Paulo: Vozes, 2007. Vol. I, II, III, IV

_____. **O Caráter Oculto da Saúde**. São Paulo: Vozes, 2006.

_____. **O problema da Consciência Histórica**. São Paulo: FGV, 2003.

_____. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007a.

_____. **Verdade e Método II** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2007b.

GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GINSBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Thiago de Melo. **Um Espelho no Palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GUERRA, Padre Aloísio. **A Igreja está com o Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um Ato de Resistência**: o Teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: Ed. Associados, 1984.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão** – Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____; et al. Manifesto Neoconcreto. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e o Modernismo no Brasil** – apresentação e crítica dos principais manifestos. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagens** – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

HOLANDA, Nestor de. **Como Seria o Brasil Socialista?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense: 1995.

IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. J. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JULIÃO, Francisco. **Que são as Ligas Camponesas?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

KUHNER, Maria Helena. **O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular.** Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época.** São Paulo: Martins, 1955.

MARQUES, Aguinaldo N. **De que Morre o Nosso Povo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, ano 01, n. 01, Jan./Mar. 1979.

MATTOS, Olgária C. F. **Paris1968** – As Barricadas do Desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta:** a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MONTEIRO, Sylvio. **Como Atua o Imperialismo Ianque?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

MORAES, Denis de. **Vianinha:** Cúmplice da Paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MOSTAÇO Edécio. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOURA, Roberto M. **O Melhor de Cartola:** melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

NEVES, João das. O Papel de Brecht no Teatro Brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil:** Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

OLIVEIRA, Gilberto de; KÜNNER, Maria Helena. Os Centros Populares de Cultura: momento ou modelo. **Monografias.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura. Secretaria da Cultura. Instituto Nacional de artes Cênicas, 1980.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de Paiva. **Viva o Rebolado**: morte e vida do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PASCHOAL, Marcio. **Pisa na Fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o Poeta do Povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

PATRIOTA, Rosangela. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Cultura e Arte**: Perspectivas Teórico Metodológicas no Âmbito da Pesquisa Histórica, Projeto de Pesquisa, NEHAC, Uberlândia, 1996, mimeo. (não publicado)

_____. Historia e Teatro: Dilemas Estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski. **História**, São Paulo, v. 13, n. N/C, p. 185-196, 1994.

_____. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: EDUFU, 2001.

_____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando Peixoto. **Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. E o Musical Brasileiro? **Ciclo de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro**, Rio de Janeiro, FUNDACEN, 1988.

PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski** – vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970

_____. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

_____. **Vianinha**: Teatro, Televisão e Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Arley. **Cartola**: semente de amor sei que sou, desde nascença. São Paulo: Edições SESC/SP, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto. **O Que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Osny Duarte. **Quem faz as Leis No Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro)

PERSOSA, Lilian M. F de Lima. **Cidadania Proibida**: o caso Herzog através da imprensa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PISCATOR, Erwin. **O Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

QUE CAMINHO a Seguir na Música Popular Brasileira? **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Editora da Civilização Brasileira, n. 02, p. 379-380, maio 1966.

RABETTI, Beti. **Teatro e Comichidades 2**: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. **O Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A Nova Geração do Samba. **Revista Civilização Brasileira**, n. 02, maio de 1966.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil – anos 60**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

RELATÓRIO DA PRODUÇÃO TEATRAL DO GRUPO OPINIÃO. Texto datilografado, sem data. Acervo Funarte – Rio de Janeiro.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIPELLINO, Ângelo M. **Maiakovski e o Teatro de Vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1983.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&naif, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac&naif, 2004.

ROUX, Richard. **Le Theatre de Arena (São Paulo 1953-1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”**. Provence: Université de Provence, 1991.

RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil: do início a I Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SANTOS, Antonieta. Vianinha fala de Oduvaldo Vianna: os nossos problemas são os mesmos. Diário de Notícias (agosto de 1973). In: GUIMARÃES, Carmelinda. **Um Ato de Resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Ed. Associados, 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n 43, p. 171-193, 2002.

SOARES, Lúcia M. M. D. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. **Monografias 1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o Povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Brasileiro)

SUSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. **As Revistas de Ano – e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Música Popular:** teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Música Popular:** um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena História da Música Popular Brasileira:** da Modinha à Canção de Protesto. Petrópolis: Vozes, 1975.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 1964.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

VALENÇA, Suetônio Soares. Regentes de Orquestras do Teatro Musicado Popular. Aspectos da MPB no Século XIX, Dossiê Música Popular Brasileira. **Revista USP**, dezembro, janeiro e fevereiro, 1990. Disponível em: <<<http://www.usp.br/revistausp>>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular:** de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VENESIANO, Neyde. **Não adianta chorar, teatro de revista brasileiro.** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____. **Não Adianta Chorar:** Teatro de Revista Brasileiro... Oba!_. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VENTURA, Zuenir. **1968:** O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac&naif, 2007.

_____; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O Desafio do Cinema:** a Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.