

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. *Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

UM SHOW DE OPINIÃO: HISTÓRIA E TEATRO NO BRASIL
REPUBLICANO

FERNANDA PARANHOS MENDES RODRIGUES

UBERLÂNDIA

2010

4082 59 (e)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

UM SHOW DE OPINIÃO: HISTÓRIA E TEATRO NO BRASIL
REPUBLICANO

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de bacharel em História.

Professora Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA

2010

FERNANDA PARANHOS MENDES RODRIGUES

UM SHOW DE OPINIÃO: HISTÓRIA E TEATRO NO BRASIL

REPUBLICANO

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em História pelo Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos (orientadora)

Profa. Dra. Sandra Alves Fiúza

Profa. Ms. Roberta Paula Gomes da Silva

Uberlândia, 20 de dezembro de 2010.

AGRADECIMENTOS

Encaro a finalização deste trabalho como o fechamento de um ciclo, o encerramento de uma etapa determinante em minha vida, que forjou o que sou e o que penso hoje. Nesse caminho, que percorri nos quase 6 anos de curso, tive o privilégio de contar com a companhia, o auxílio e o carinho de pessoas as quais merecem ser devidamente agradecidas.

Aos meus queridos amigos, o meu “muito obrigada” por tudo, absolutamente tudo, o que me proporcionaram; dos momentos de risos intermináveis, às horas de lamentações prontamente ouvidas, aos conselhos, ensinamentos, aos esclarecimentos minutos antes das provas, às ironias compartilhadas, sarcasmos alimentados e críticas compreendidas.

À Stela e Carla, minhas maiores professoras, a quem tenho o prazer em de ser amiga, obrigada! Sou o que sou porque tive vocês do meu lado. Stela, agradeço pela paciência, dedicação e inspiração de caráter e profissionalismo. Quem sabe um dia, quando eu crescer, serei como você? Carla, minha companheira fiel, que me ensinou nos pequenos detalhes o significado da palavra amizade, sou eternamente grata a você e ao Maticlo, que se transformou no meu irmão postiço. Felizes foram os momentos em que passamos juntos e ainda vamos passar. Amo vocês.

À Daniela Barbosa, que nos primórdios do primeiro período fez aguçar em mim um lado briguenta que nem conhecia, obrigada. Tenha certeza da admiração que tenho por você. Daniella Teixeira, amiga do peito, agradeço pela amizade, cumplicidade, e pelos conselhos que, embora nem sempre tenha acatado, foram de muita valia. Agradeço a Deus por ter te posto no meu caminho para deixá-lo mais divertido e menos penoso.

Thiago, a quem admiro e tenho orgulho, valeu a pena cada milésimo de segundo que tive o prazer de compartilhar contigo. Esse tempo precioso, de tanta sabedoria, humor negro e cultura inútil, infelizmente não voltará mais. Ainda assim, tenho segurança em afirmar que você estará sempre no meu coração. Muito obrigada.

Também dou graças a tantas pessoas especiais com que convivi: Clarinha, Cleber, Erika, Fernanda, João, Ludiel, Bernardo, Jaqueline. Fui mais feliz com vocês do meu lado. Sucesso a todos!

Agradeço meus pais, pelo apoio incondicional e pelo orgulho, muitas vezes exagerado, que tiveram de mim. Só consegui chegar até aqui porque vocês me ensinaram o valor da educação, da dedicação, do compromisso e da responsabilidade. Espero poder retribuir todo o amor que me deram, sendo uma mulher honrada e fiel aos valores que sempre me passaram. Muito obrigada. Amo vocês mais do que sou capaz de expressar.

Odirlei, meu marido, que acompanhou toda minha formação, desde o vestibular, agradeço por ter conseguido amar uma historiadora, o que não é fácil... Você é a razão pela qual abro meus olhos todos os dias e me preparo para viver mais um dia dessa minha vida, louvando e agradecendo a Deus por ter você comigo. O que aprendo diariamente vivendo ao seu lado vale infinitamente mais do que todos esses anos na faculdade.

À professora Kátia, que cumpriu à risca o papel de orientadora, sendo aquela a me ensinar, a me inspirar e a abrir meus olhos, obrigada. Nos primeiros meses dessa parceria que travamos, lhe disse que foi contigo que senti pela primeira vez ser de fato uma historiadora. Essa é a mais pura verdade. Por essas e outras sou grata por tudo o que fez por mim.

Não poderia deixar de mencionar o professor Guilherme Amaral Luz, cujo trabalho de docência é, na minha opinião, impecável, e dizer o quanto me inspirou e me ensinou. Obrigada pelo incentivo, pelas conversas nos corredores do bloco “H”, por ter me mostrado o que é ser um historiador de verdade.

A Deus, o grande responsável por todas as minhas realizações, obrigada por ter tido a chance de estudar e a partir disso, aprender e crescer. Dou graças a Ti por casa dia dessa minha vida.

CHEGOU A HORA DE ESCREVER A MINHA HISTÓRIA...

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo investigar a intrincada relação entre História e Teatro através da análise do texto teatral do *Show Opinião*, encenado no Brasil no ano de 1964, levando em consideração a conjuntura histórica em que foi desenvolvido, a ditadura militar. A partir deste espetáculo é possível vislumbrar um leque de significados que permeiam a realidade daquele período, sobretudo a realidade política da sociedade brasileira de então, sua pluralidade cultural e a resistência conseqüente ao golpe.

PALAVRAS CHAVE: teatro, militância, ditadura militar.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the intricate relationship between History and Theater by examining the theatrical text *Show Opinião*, staged in Brazil in 1964, taking into account historical juncture where it was developed, the military dictatorship. From this spectacle is possible to glimpse a range of meanings that permeate the reality of that period, especially the political reality of Brazilian society at that time, its cultural plurality, and the consequent resistance to the coupe.

KEY WORDS: theater, activism, military dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: “ESPETÁCULO, TEXTO E CENAS: A FORMAÇÃO DO <i>OPINIÃO</i> ”	04
1.1 “A CONSTRUÇÃO DE UM EDIFÍCIO DE OPINIÕES: O TEXTO ENCENAÇÃO DO <i>SHOW OPINIÃO</i> EM ANÁLISE	14
CAPÍTULO 2: “OPINIÕES SOBRE O <i>OPINIÃO</i> ”	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
RELAÇÃO DAS FONTES	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta monografia é promover um diálogo entre História e Teatro e as possibilidades de abordagem frente à pesquisa histórica, que essa relação suscita. Dentre os múltiplos caminhos a serem seguidos pelo historiador que escolhe se engajar nesse cenário, optamos pela análise de um texto teatral produzido num turbulento período histórico.¹

Tomamos então como objeto de estudo o espetáculo teatral *Show Opinião*, montagem que inaugurou a formação do Grupo Opinião em 1964. Sucesso de público e crítica, a peça contou com a autoria de dramaturgos que participaram ativamente dos grupos teatrais dos CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE (União dos Estudantes): Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e com a direção de Augusto Boal. Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, músicos conhecidos nos centros de divulgação do país, contribuíram para a construção do texto e do repertório do espetáculo, além de estrear como atores.

No primeiro momento da pesquisa priorizamos a leitura do texto teatral². Nele, pudemos perceber uma estrutura dramática original, marcada por encenações espontâneas e intimistas que, somadas às canções, assinalavam uma crítica direta aos abismos sociais do Brasil. A utilização de testemunhos reais dos autores, por sua vez, auxiliava na criação de um ambiente de discussão entre palco e platéia, que passavam a comungar, no decorrer do espetáculo, as mesmas angústias.

O período em que estreou o *Show Opinião*, em 11 de dezembro de 1964, torna iminente a relação desta peça teatral com o recém-instaurado golpe militar; entretanto, os autores não fazem, em nenhum momento, referências diretas à ditadura. Isso não nos impossibilita perceber, em meio a um estudo minucioso do texto, nuances de protesto ao regime, uma vez que, ao criticarem problemas de ordem pública, criticam também o Estado vigente. Nesse sentido, tal acontecimento cênico pode ser visto como exemplo de uma postura politicamente engajada que tomava conta das representações culturais daquele momento, uma vez que a temática central do espetáculo é a discussão da

¹ O resultado dessa pesquisa, que será aqui apresentado, é o desdobramento de estudos preliminares que também compartilhavam a temática História e Teatro. O projeto de Iniciação Científica também intitulado “Um show de opinião: história e teatro no Brasil republicano”, foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Técnico e Científico (CNPq) em 2009 e foi renovado no ano de 2010. Esta pesquisa estava vinculada a um projeto maior da professora Kátia Rodrigues Paranhos, “Pelos bordas: história e teatro na obra de João das Neves”, que também atuou como orientadora.

² COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

realidade das classes populares subjugadas a viverem as dificuldades conseqüentes de uma sociedade capitalista, como a miséria, a fome, o êxodo e a marginalização.

A soma de texto e repertório do *Show Opinião* possibilita o levantamento de questões de cunho social e político a partir da valorização de uma cultura periférica que estava fora dos grandes centros de divulgação cultural. No palco do *Opinião*, o povo não era apenas retratado e “cantado”, mas discutido, o que demonstra a possibilidade de fazer do teatro um espaço de reflexão pública que inspira um anseio de transformação.

As canções que incorporam o texto teatral trouxeram um vislumbre a mais à pesquisa. A grande maioria delas são baiões e sambas, ritmos característicos do cancionário popular, que abordam problemas e especificidades da vida das periferias. Zé Kéti e João do Vale dominam a autoria das composições, que encontraram, no palco desse espetáculo, um meio de divulgação que por muitas vezes era negado aos artistas populares.

Fizemos o cotejamento dessas canções, tanto no roteiro da peça quanto no áudio³, que por sua vez enriqueceu nossa compreensão a respeito da forma intimista com que os atores atuavam, não só quando citavam trechos de suas vidas e opinavam sobre eles, mas enquanto cantavam as músicas que complementavam a temática abordada em seus relatos. Essa parte do estudo foi complementada com várias leituras que auxiliaram no entendimento da relação entre música e teatro.

Mediante a importância da relação entre a arte cênica e a ciência histórica, foi importante para o desenvolvimento da pesquisa um levantamento bibliográfico sobre teatro. Tais leituras capacitaram o andamento deste estudo no tocante ao entendimento da importância da arte cênica, sobretudo de seu significado social e histórico. A grande maioria dos autores consultados afirma haver uma essência política no teatro e elege o alemão Bertolt Brecht como um dos dramaturgos que melhor trabalhou essa questão. A leitura de algumas de suas obras nos fez perceber a influência de sua técnica teatral na estrutura dramática do *Show Opinião*.

As discussões referentes à análise profunda feita sobre a peça, tanto do texto, quanto da encenação, seu intrincado enraizamento na conjuntura histórica de 1964, as importantes informações de teorias de teatro, bem como o diálogo com alguns historiadores que verificam no espetáculo uma historicidade, constituem o primeiro capítulo desta monografia.

³ SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Polygran, 1994, CD.

Em seguida, no segundo capítulo, levantamos opiniões sobre o *Show Opinião*. Este levantamento, fundamental para o amadurecimento de nossa compreensão acerca da peça, traz a tona críticas a esta montagem, aos seus integrantes e ao seu sentido artístico e político. Ademais, pudemos observar interpretações de historiadores que indicam no *Opinião* características que precisam ser destacadas, como por exemplo, o espaço dado para a apresentação de signos populares.

O entrecruzamento destes diálogos, somado à análise minuciosa do texto teatral e do repertório do *Show Opinião*, levando ainda em consideração a realidade histórica em que estava inserido, a trajetória artística daqueles que fizeram parte deste edifício teatral nos levou a concluir, em suma, que mais do que uma peça de teatro, o acontecimento cênico do *Opinião* é um marco na conjuntura política da ditadura militar ocorrida no Brasil e deve por isso ser valorizado. Isso significa que esta monografia, embora almeje fazer jus à sua representatividade histórica e cênica, não será capaz de apresentar toda a multiplicidade de sentidos que este espetáculo suscita. Talvez seu melhor resultado seja este: demonstrar que o *Show Opinião* é um objeto de estudo da história que não deve nunca parar de ser investigado.

CAPÍTULO 1

ESPETÁCULO TEATRAL, TEXTO E CENAS: A FORMAÇÃO DO *OPINIÃO*

Sabemos que é impossível impor à pesquisa histórica, limites de abordagens. Entretanto, quando o historiador é impelido a investigar determinados cortes temporais, de tempos históricos que de uma forma ou outra marcaram em definitivo a trajetória de uma sociedade, a amplitude de fontes e perspectivas se torna maior. Um exemplo disso é o período que antecedeu, durou e sucedeu a ditadura militar brasileira. Pela turbulência de transformações que o golpe e o governo dos militares geraram em nosso país, desde o campo político, passando pelo econômico e cultural, podemos justificar sua referência perene dentre as pesquisas de história e ainda constatar que a força da memória desse tempo surtiu em toda a sociedade brasileira um misto de comoção, esperança, inconformismo e resistência.

É difícil passar os olhos pela história do Brasil república sem atentar aos acontecimentos dos 21 anos em que os militares ocuparam o poder e marcaram sua política com um governo conservador e repressivo. Alegando proteção à ordem do país frente às supostas ameaças dos comunistas, no início de 1964, os militares expulsaram o então presidente João Goulart, que também gerada suspeitas de estar em conluio com o chamado “perigo vermelho”, e tomaram para si o poder.

De forma resumida, podemos afirmar que essa mudança drástica na trajetória da república brasileira, se desenvolveu tendo como base uma dualidade de sentidos: nos primeiros momentos após a decretação da ditadura, os militares adotaram a repressão como instrumento paliativo contra um possível levante de movimentos políticos de esquerda, sendo o Partido Comunista seu maior representante, e através de Atos Institucionais⁴, legalizaram sua tirania, limitando os direitos civis em nome da garantia da ordem. Por outro lado, o regime militar alimentava um espírito nacionalista, de incentivo aos bons costumes e à moral da nação, que somado ao “milagre econômico”

⁴ Os Atos Institucionais eram decretos criados paralelamente à constituição brasileira, a fim de legitimar a política adotada pelo regime militar. Durante os anos em que a ditadura vigorou, foram criados 17 Atos, que tinham em comum o caráter legal de garantia de um governo repressivo e autoritário. Dentre eles podemos destacar o AI-5, de 1968, que trouxe à tona a face mais endurecida do novo governo ditatorial, pois cessava por completo a liberdade de expressão, proibindo manifestações e protestos, ao passo em que dava plenos poderes aos governantes de fecharem o Congresso, cassar mandatos de funcionários públicos, dentre outros fatores abusivos. Para saber mais ver GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

prometido pelo novo governo, distorcia o olhar dos cidadãos para os abismos sociais que aumentavam a largos passos em todo o país.⁵

Da mesma forma que o autoritarismo dos coronéis e marechais permeia o imaginário acerca desse período histórico, durante a ditadura alguns segmentos sociais transformaram-se em epicentros de resistência ao regime militar instaurado. Dentre eles podemos destacar a classe artística que recrutou músicos, teatrólogos, atores, poetas, escritores, intelectuais e estudantes, a lutar contra a ditadura e desenvolver um meio de protesto alternativo, um front cultural que fazia da arte, sobretudo a música e o teatro, um instrumento eficaz de luta e conscientização.

Essa postura era inédita e contagiou um grande número de artistas que abraçaram esse impulso de revolta como uma causa a ser transmitida ao maior número possível de brasileiros. O meio mais abrangente para essa divulgação eram as salas de espetáculo que possibilitariam o alcance de um público, quase sempre numeroso, a vislumbrar questões pertinentes a então realidade política do país, como por exemplo, a submissão imposta aos civis, a censura e a desigualdade social.

Dentre as encenações que pululavam nos centros culturais neste período, é possível destacar uma peça teatral que foi escrita, produzida e estreada no mesmo ano que iniciou a ditadura, em 1964. Um espetáculo que durante os 8 meses em que ficou em cartaz no Rio de Janeiro, foi sucesso absoluto de público e crítica. Uma montagem que, pela primeira vez, uniu encenação e música sob um caráter de crítica social. Um acontecimento teatral que opinava sobre a realidade do Brasil e dos brasileiros, num tempo em que tomar partido era o mesmo que oferecer a “cabeça a prêmio” para os militares. Um show. O *Show Opinião*.

Esse espetáculo inaugurou a formação do Grupo Opinião – que se manteve ativo no circuito nacional por mais 16 anos – e revelou a possibilidade de se fazer teatro de cunho político sob um contexto de repressão. Mais do que isso, o *Show Opinião* inaugurou uma corrente de montagens teatrais⁶ que utilizaram do apelo popular das artes de performances, música e cênica, para atrair os olhares de uma parcela da sociedade que até então esteve fora das salas de espetáculo e dos palcos: o povo.

⁵ Para saber mais ver GASPARI, Elío. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

⁶ Nos anos seguintes a estréia do *Show Opinião*, o Grupo Opinião lançou os espetáculos *Liberdade, Liberdade* (direção de Flávio Rangel e texto de Millôr Fernandes) e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (direção de Gianni Ratto e texto do Grupo Opinião), com a mesma estética da primeira montagem do Grupo: o misto de música, encenação e questionamento político. O Grupo de teatro Arena também investiu nesse tipo de cênica com o espetáculo *Arena Conta Zumbi*, de 1965 (direção de Augusto Boal, texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e música de Edu Lobo). Ver MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Ed., 1982.

Entretanto, a formação desse espetáculo não pode ser analisada levando apenas em consideração o ano em que foi lançada, pelo contrário. O *Show Opinião* é a compilação de uma série de transformações estéticas e ideológicas do teatro brasileiro que teve seu início na década de 1950 e gerou um novo olhar sobre o fazer teatral, pautado na popularização e na democratização do acesso a esta arte.

É correto afirmar, em suma, que até os anos 1950 o teatro nacional raramente discutiu sobre a política vigente e os problemas sociais. O crítico teatral Edélcio Mostaço comenta que a década de 1940, período em que foi fundado o Teatro Brasileiro de Comédia, se destaca como uma fase de amadurecimento da arte cênica nacional, que passou a reelaborar seus valores estéticos e forjar, finalmente, um teatro original, que priorizava a divulgação de obras assinadas por teatrólogos brasileiros. Em contrapartida, essa revisão do fazer teatral não obtinha pretensões políticas, no entanto, questões de ordem social quase nunca eram discutidas.⁷

Isso não significa que a qualidade das peças aqui encenadas era baixa, absolutamente; o teatro mantinha-se sob um status de arte de excelência, privilégio de poucos, financiado por uma elite que buscava nos palcos um momento de distração, de beleza e conseqüentemente, de alienação.

Reagindo a essa demanda teatral desprovida de conteúdo, atores, dramaturgos e diretores começaram a fomentar uma discussão a respeito da credibilidade do teatro feito no Brasil, partindo da necessidade urgente de trazer aos palcos, sobretudo dos grandes centros de divulgação como Rio de Janeiro e São Paulo, um espírito engajado, nutrido pela proposta de fazer do teatro uma arte original, de vanguarda, que representasse a realidade do país sem maquiagens ou ilusões, que desse ao trabalhador, ao operário e ao favelado o papel de protagonista e aos seus problemas o tom da discussão das peças.

Um dos espetáculos que melhor exerceu essa tentativa de politização das artes cênicas brasileiras foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Encenado em 1958 pelo Grupo Arena, não foi sucesso apenas de público, mas também de crítica, por conseguir revolucionar a dramaturgia daquele período histórico ao fazer do personagem de um jovem trabalhador o protagonista. O foco de discussão da peça era a vida de uma família de operários que enfrentava problemas comuns da realidade dessa classe de trabalhadores: a exclusão social, a exploração da mão-de-obra e a iminência da

⁷ MOSTAÇO, Edélcio. *op. cit.*, p. 14.

greve. Pela primeira vez o público teatral do Brasil pode assistir a uma representação que abordava, sem meias-palavras, as necessidades do proletariado, ao mesmo tempo em que criticava abertamente o desprezo do governo pelos civis.⁸

Ouso dizer que esse espetáculo, em especial, forjou uma espécie de cânone no teatro engajado brasileiro, pois a partir dele se constatou que tratar os verdadeiros sujeitos históricos de uma sociedade recheada de disparidades era ao mesmo tempo possível e proveitoso. Seu sucesso fez crescer o impulso dos artistas engajados de fazer das representações culturais um caminho para se chegar a uma revolução social.

Uma vez que o povo estaria discutido no palco, um público genuinamente popular era convocado às salas de espetáculo. O teatro precisava se abrir para novas possibilidades de encenação, estar onde o povo estava, nas praças, universidades, fábricas, ruas e divulgar nesses ambientes as peças teatrais. Edélcio Mostaço nos auxilia na compreensão do significado desse novo “modo de fazer” da cênica nacional, ao comentar que

esta forma de teatro era nova porque propunha uma participação da platéia no espetáculo, um mecanismo desalienante, um environment crescente que transformava o teatro em circo, tribunal, feira, comício, espetáculo esportivo, num tribunal de dessacralização e jogo. Um teatro de agitação, não de apaziguamento. Um teatro de confronto, não de individualização. Um teatro de classe, não de público.⁹

Gradativamente, o engajamento cultural tomou conta dos movimentos estudantis, que tinham na UNE o seu maior representante, e passou a despertar o interesse de artistas das mais diversas vertentes e de intelectuais. Esse recrutamento acarretou na formação, em 1962, dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, que partiam do princípio de que a arte, sobretudo a arte produzida pela classe popular, seria o caminho mais eficaz para poder despertar na população uma consciência política que geraria sua emancipação. Com essa perspectiva, o CPC arriscou promover a aproximação da arte com o povo. A intenção não era apenas buscar um público novo, que porventura desconhecia o que era teatro, mas também demonstrar a face realista da arte, na tentativa de estabelecer um front cultural contra a usurpação dos direitos civis pelo Estado.¹⁰

⁸ Para saber mais, ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

⁹ MOSTAÇO, Edélcio. *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ A visão dos cepecistas é digna de discussão, uma vez que soa um tanto pretensiosa ao tratar o povo como um segmento social desprovido de espírito crítico. Segundo Mostaço, os membros do CPC viam o povo como “(...) uma entidade estática e genérica, dotado de um projeto revolucionário de tomada de poder, mas encontra-se obnubilado nesta sua consciência ainda não despertada. A função da arte política e

A crítica constante à precariedade da vida dos trabalhadores urbanos e rurais, ao imperialismo norte-americano e à negligência do governo revela uma postura audaciosa dos artistas de teatro, afinal, questionar às claras as medidas do Estado, embora seja de direito de todos os civis, é o mesmo que se comprometer a assumir para si as consequências das próprias idéias. A censura às manifestações artísticas cresceu quando os militares tomaram o poder em 1964. No entanto, no mesmo ano foram postos em ilegalidade os CPCs, a UNE e a sede do Partido Comunista sob a justificativa de que estariam, com seus projetos culturais subversivos, ferindo a ordem e a moral da nação.

Isso não impediu que se desenvolvessem outros planejamentos de cunho político e cultural; pelo contrário, a proibição aguçou o anseio dos artistas de se fazerem ouvir e de discutirem a respeito de mais uma problemática que afligia o país: o governo autoritário e repressivo dos militares. É por essa razão que o *Show Opinião* marcou a história do teatro nacional, por ter sido o primeiro espetáculo com uma evidente crítica social, a estrear após a decretação da ditadura.

O teatrólogo Dias Gomes escreveu na década de 1960 sobre o papel do teatro na resistência artística à ditadura militar, reconhecendo o caráter mobilizador das artes cênicas e dos “homens do teatro” que organizaram os primeiros protestos contra o golpe. Segundo ele, “no palco abriu-se a primeira trincheira”¹¹, ao passo que a produção do *Show Opinião* serviu para reafirmar o apelo popular que só a arte cênica detinha e que, naquele período histórico, capacitava um levante de consciência a respeito da situação política na qual se encontrava o país. Gomes ressalta a eficácia do recurso da arte de resistência, afirmando que “o teatro possibilita ao espectador, de uma maneira sensível, direta, alcançar essa plenitude, tornar social a sua individualidade. A platéia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo.”¹²

Podemos afirmar que desde seu início, a partir da confecção do roteiro do espetáculo até sua estréia e seu sucesso, o *Show Opinião* caminhava em direção a um marco na história da dramaturgia brasileira. Essa concepção se dá pelo fato de que os artistas de então viviam num ambiente inóspito, gerado pela ilegalidade dos espaços que por eles eram freqüentados, no qual se viam amordaçados pelo mesmo poder que

revolucionária, então, é fazer desabrochar esta consciência, dotar o povo de sua identidade ainda não revelada dentro da sociedade de classes.” MOSTAÇO, Edélcio, *op. cit.*, p. 59-60.

¹¹ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7.

¹² *Idem, ibidem*, p. 11.

atacavam. O interessante é que o efeito dessa repressão, conseqüente do fechamento dos CPCs e da UNE, foi contrário e a prova disso foi a produção do *Show Opinião*.¹³

Como já mencionado, o que destaca o *Opinião* dentre as demais peças encenadas no país durante o regime militar, não é apenas o período em que foi produzida. O texto teatral¹⁴ foi construído sob total informalidade no tradicional bar carioca Zicartola¹⁵, que no início da década de 1960 servia como ponto de encontro de artistas e intelectuais. O texto conta com a autoria de três dramaturgos que estiveram ativos nos grupos de teatro Arena e Oficina, bem como nos CPCs: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Nara Leão e Zé Kéti, músicos conhecidos nos centros de divulgação, e João do Vale, que lançava sua carreira a partir de sua participação na peça, estreavam como atores no *Opinião*. Além de atuarem, o trio contribuiu com a construção do texto e do repertório.

O show foi escrito com os três. Primeiro foram entrevistas – nasceu onde? Quem é Azuréia? Vivia fazendo tricô pro namorado, Nara? Rua da Golada, hoje é rua João do Vale? Isso não põe que vai dar bolo. E mais uns álbuns, fotografias, cartas. Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com eles. Cada trecho do texto foi dito por cada um de improviso. O texto definido aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito.¹⁶

A união do teatro com a música, sobretudo a música popular, marcada pelo baião, o samba e a bossa nova, trazia um novo vislumbre de possibilidades para aqueles que viam necessidade de fazer das artes um meio de questionamento social. A escolha por esses estilos musicais se justifica pelas temáticas as quais elucidam em suas composições: o infortúnio da vida sertaneja no Nordeste e o regionalismo (baião); a

¹³ Estreado em 11 de dezembro de 1964, o *Show Opinião* contou com uma equipe de teatrólogos e músicos importantes no cenário cultural brasileiro. Elenco: Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. Texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Direção geral: Augusto Boal. Direção musical: Dori Caymmi. Músicos: Roberto Nascimento (violão), Hekel Tavares (flauta) e João Jorge Vargas (bateria). Ver KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

¹⁴ COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do "Show"*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

¹⁵ A casa do sambista Cartola e sua esposa Zica sempre foi ponto de encontro de sambistas cariocas, no entanto, a hospitalidade do casal transformou-se em negócio no final de 1963, quando inauguraram o restaurante Zicartola. Situado na Rua da Carioca, Rio de Janeiro, o modesto sobrado atraía artistas de variadas vertentes, intelectuais e admiradores de música, que aproveitavam a informalidade do local para comporem, divulgarem seus trabalhos e discutirem sobre os caminhos da política e da cultura do Brasil de então. Nomes importantes do cenário cultural eram figuras constantes no Zicartola: Tom Jobim, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Eliseth Cardoso, Zé Keti, Nara Leão, Vianninha. O estabelecimento durou menos de três anos. O suficiente para marcar a história do Rio de Janeiro como um espaço onde a realidade do país podia ser livremente discutida. Para saber mais sobre o Zicartola ver CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2004.

¹⁶ COSTA, Armando *et al. op. cit.*, p. 8.

marginalização do carioca, sobretudo do favelado, e sua malícia (samba); a vida estável das classes médias e seu olhar romântico sobre a vida (bossa nova).

Augusto Boal, diretor de teatro, faz uma releitura da peça em sua obra *Hamlet e o filho do padeiro*¹⁷, e comenta o anseio dos artistas de reagirem contra a opressão às artes naquele momento. Sua intenção era fazer um “teatro verdade”¹⁸ que unisse palco e platéia na representação e interpretação da verdadeira face da sociedade brasileira subjugada pela ditadura. Quando discute a construção do roteiro do *Opinião*, que também dirigiu, Boal expõe a importância do musical:

Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show teatro. Grito, explosão. Protesto. Música não só bastava. Música idéia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, do instante!¹⁹

A escolha do nome do espetáculo, por sua vez, também não está isenta de sentido. Se a expressão de uma simples opinião, que fosse direta ou indiretamente contrária à política dos militares, era motivo para repressão, o que dizer de um acontecimento teatral que expunha os problemas da sociedade brasileira, por intermédio tanto de seu repertório, recheado de impressões e protestos, quanto de suas falas, nada mais que relatos de passagens da vida de cada ator? Vale ressaltar ainda que em nenhum momento do espetáculo ocorre menção ao governo militar, todavia, é impossível destacar de sua estrutura o caráter de protesto à política vigente pois, uma vez que se pontua problemas de ordem pública, como por exemplo, o abismo social nos grandes centros urbanos e o êxodo rural, automaticamente se faz uma crítica ao governo vigente.

Além disso, era preciso protestar em defesa de uma sociedade igualitária de forma discreta, pois a censura fechava o cerco sob qualquer suspeita de manifestação subversiva. O conteúdo das falas, por exemplo, imprimia uma crítica aos abismos sociais, mas era amenizado pela informalidade do ambiente criado no decorrer do espetáculo. Nota-se, portanto, que a pretensão dos autores era causar uma identificação direta do espetáculo com a platéia, que se veria tanto nos relatos do trio de atores quanto nas canções apresentadas. Assim, desempenhavam uma perspectiva dual de abordagem, por meio das artes cênica e musical, quando expunham e refletiam a respeito da usurpação dos direitos dos indivíduos sociais, a miséria, a marginalização e as dificuldades dos trabalhadores.

¹⁷ BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi – os musicais. In: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 222.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 226.

Nessa perspectiva, a música popular toma um sentido ainda maior, afinal, um dos objetivos do *Show Opinião* era demonstrar que as representações culturais advindas do povo continham a opinião necessária naquele momento histórico: de que fazer parte de uma classe social marginalizada pela própria sociedade capitalista não era sinônimo de fraqueza política; pelo contrário. Quando os autores do *Opinião* colocavam, no centro da encenação, músicas, gírias e personagens do universo popular, seu escopo era dar ao público a noção do poder político que ele detinha nas mãos. Para justificar a utilização do recurso musical, os dramaturgos enfatizam que

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 unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música.²⁰

O elenco formado por músicos, por sua vez, estabelecia uma ponte de identificação entre o conteúdo da peça e o espectador, que visualizava em Nara Leão a classe média engajada e a bossa nova (que para muitos era música de elite), em Zé Kéti o carioca do morro e o samba de raiz e em João do Vale o nordestino retirante e o baião. Essa ligação é clara e iminente.

Sobre as falas dos atores, Edson Martins Soares levanta uma questão que se tornou de suma importância para o entendimento da estrutura do *Opinião*: elas expressam um espécie de retórica da exclusão, pois demonstram que os três atores contrariam a realidade da classe social da qual advêm, como se sentissem impelidos a transformá-la. O autor entende essa situação como “um impasse representado pelo artista que descobre que não cabe no grupo social em que se acha e passa a demandar para si a pertinência a um destino escolhido, como se partisse ou fosse compelido a partir para o exílio.”²¹

O exílio ao qual se refere Soares é de fato visível no discurso de cada ator. João do Vale, por exemplo, representa o nortista retirante que rumo aos grandes centros urbanos em busca de melhoria de vida. Natural do Maranhão, narra a trajetória de dificuldade enfrentada pelos compositores pobres que, sem perspectiva de futuro, encontram na migração uma esperança nem sempre satisfatória. No espetáculo, João relata sua chegada ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como pedreiro e operário,

²⁰ COSTA, Armando, VIANNA FILHO, Oduvaldo e PONTES, Paulo. In: *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 7.

²¹ MARTINS, Edson Soares. “Borandá: As narrativas do exílio no Show Opinião”. In: MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria (org.). *Por uma militância teatral*. Campina Grande: Idéia Ed., 2005, p. 110.

enquanto compunha e vendia, aos poucos, suas canções a intérpretes ascendentes.²² No *Show Opinião*, que impulsionou sua carreira, é possível notar um repertório quase todo de sua autoria, no qual ouvimos os lamentos da fome e da exclusão. No texto teatral, os dramaturgos definem a contribuição do músico: “João do Vale descreve quase 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.”²³

Compartilhando a mesma exclusão social está Zé Kéti.²⁴ Carioca, morador de favela e sambista, o compositor carrega a imagem do malandro marginal, sem muita perspectiva de vida. Todavia, através de sua música, conseguia transitar por uma elite cultural que se divertia ao som do samba, o que fez com que seu nome fosse conhecido. Tanto Zé Kéti quanto João do Vale demonstram, no tom de sarcasmo com que relatam suas vidas, certa obstinação, pois nenhum deles sente auto-piedade, muito menos lamenta a realidade que vivia. Sobre a especial presença do carioca, comentam os roteiristas:

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, ouve rádio e disco. A riqueza da variação da música de Zé Kéti representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade. A música de Zé Kéti também tem uma nova violência – menos ufanista e mais concreta.²⁵

Nara Leão, por sua vez, se apresenta como representante do exílio voluntário mencionado por Soares. À primeira vista, é contraditória a presença de uma moça branca, rica, cantora de bossa nova, entre dois músicos negros e pobres, mas a resposta para essa questão está na comunhão que a musicista tinha com o idealismo do espetáculo e sua admiração pela música popular.

²² Como já mencionado, João do Vale tornou-se conhecido após sua participação no *Show Opinião*. A grande maioria do repertório da peça foi composto pelo maranhense e obtiveram sucesso imediato nas rádios nacionais, como por exemplo, “Carcará”. Sua carreira solo se consolidou a partir de então com os discos: “O poeta do povo”, de 1965; “João do Vale”, de 1981; “João Batista do Vale”, de 1995. Ver PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.

²³ COSTA, Armando *et. al.*, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ José Flores de Jesus, o Zé Kéti, sofreu influências dos sambistas de renome, como por exemplo, Pixinguinha e Cartola. Na década de 1940, começou a compor para escolas de samba e a partir de então, tornou-se conhecido nos centros de divulgação cariocas. Co-fundador do conjunto “A Voz do Morro”, lançou os seguintes discos: “Roda de samba 1 e 2 – Conjunto A Voz do Morro”, em 1965; “Os sambistas – Conjunto A Voz do Morro”, em 1966; “Sucessos de Zé Kéti”, de 1967; “Zé Kéti”, de 1970; “Identificação”, de 1979. Ver <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/ze-keti>. Acesso em 19 de outubro de 2010.

²⁵ COSTA, Armando *et. al.*, *op. cit.*, p. 7.

Atraída por um impulso de questionar a sociedade e seus valores através da música, Nara Leão passou a freqüentar os mesmos lugares que os artistas engajados, onde conheceu o dramaturgo Vianninha, João do Vale e Zé Kéti. Cabe mencionar que, antes da estréia do musical, a cantora lançou um disco chamado *Nara*²⁶, um divisor de águas em sua carreira, no qual gravou sambas e baiões daqueles que viriam a ser seus parceiros de palco. Com essa atitude, acabou desfazendo um rótulo que por muito tempo insistiu em acompanhá-la — o de eterna musa da bossa nova — e com o qual, a partir dali, rompera definitivamente.

O que concedia à Nara Leão um caráter especial era a forma com que enxergava a música: como um caminho para se chegar à transformação social. Por isso decidiu fazer de sua voz um meio de protesto. Suas falas no espetáculo declaravam sua abertura à variedade musical do Brasil e a necessidade que sentira de estarem elas representando as classes menos favorecidas. Segundo Armando Costa, Nara não pretendia cantar para o povo, mas sim interpretá-lo.²⁷ Tem-se como exemplo um dos desabaços da cantora: “Eu quero cantar todas as músicas que ajudam a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a gente a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.”²⁸

Vale lembrar que Nara Leão atuou apenas dois meses no *Show Opinião*, pois teve de se afastar por causa de uma inflamação na garganta. Para não interromper o andamento do espetáculo, Nara convidou uma cantora iniciante que havia conhecido na Bahia e que chamou sua atenção: era Maria Bethania, que veio então para o Rio de Janeiro pela primeira vez, aos 18 anos, na companhia do irmão mais velho, Caetano Veloso. O roteiro teve de ser adaptado à nova integrante, que, curiosamente, também trazia um contexto de exclusão para espetáculo ao abordar a realidade do Nordeste. Segue uma das falas de Maria Bethania: “Tem de ir embora também da Bahia. É muito difícil ser músico lá. (...) Ninguém lá pode viver de música. Então a tragédia é essa – pra ser artista baiano a primeira condição é deixar a Bahia.”²⁹ Após sua participação no *Show Opinião*, Bethania fez sucesso no Brasil e continua a carreira até os dias de hoje.

²⁶ Nara Leão construiu uma carreira musical diversificada, que ia da bossa nova ao baião e ao samba. O disco “Nara”, de 1964 e “Opinião de Nara”, do mesmo ano, marcaram o início de uma trajetória de sucesso. Para saber mais sobre Nara Leão ver CABRAL, Sérgio. *Nara Leão – uma biografia*. Rio de Janeiro: Nacional, 2008.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 20.

²⁹ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 86.

Seguindo seu raciocínio, Soares conclui que Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale ultrapassaram suas raízes sócio-culturais para personalizarem uma opinião revolucionária que buscava, enfim, transformar a mesma realidade de onde surgiam.

Para poderem se apresentar como portadores ou defensores de uma opinião, aqueles protagonistas não falam de suas histórias, mas da perspectiva de personificação dramática dos artistas criativos que, contingencialmente, atravessam determinado período de reorganização da indústria cultural do Brasil.³⁰

O modo diferenciado de questionamento que se faz presente no *Show Opinião* é uma das características que justificam tomar esse musical como um documento histórico de clara veemência, que inspira uma variedade de caminhos investigativos. A astúcia dos componentes do espetáculo, tanto dos dramaturgos como dos atores/músicos, demonstram a possibilidade de expor opiniões contrárias à ordem estabelecida a partir da apresentação de signos culturais populares que sempre existiram, mas que viviam à margem do consumo cultural.

Essa característica se faz marcante a partir do repertório escolhido para compor o espetáculo. Por se tratar de canções que relatam a realidade das classes periféricas e toda sua originalidade, revelam também uma face politicamente engajada desses grupos sociais que são quase sempre desprezados; ademais, valoriza as representações populares como parte de um arcabouço cultural e anunciam a possibilidade de fazer do povo o protagonista de uma peça teatral.

1.1-A CONSTRUÇÃO DE UM EDIFÍCIO DE OPINIÕES: O TEXTO E A ENCENAÇÃO DO *SHOW OPINIÃO* EM ANÁLISE.

O roteiro do *Opinião*, contraria o método tradicional de divisão dos textos teatrais, pois se divide em duas partes e não em atos. A primeira delas, iniciada pela exposição das intenções dos autores com o espetáculo, consiste na abordagem da cultura popular a partir da apresentação das particularidades de cada ator e do estrato social que ele representa. Nessa parte são apresentadas várias músicas do cancionário popular, como, por exemplo, as composições de João do Vale, enquanto os testemunhos são iniciados, a fim de mostrar uma face ao mesmo tempo melancólica e espontânea daqueles personagens que estão ali, no palco, representando o povo brasileiro.

³⁰ MARTINS, Edson Soares, *op. cit.*, p. 117.

A segunda parte fica responsável pela abordagem de um lado oposto do universo musical brasileiro: o da indústria cultural que, especialmente naquele momento histórico, privilegiava a comercialização de produtos musicais estrangeiros, quase sempre sem conteúdo, em detrimento das composições nacionais. Além disso, os atores expõem questões pertinentes ao engajamento da arte, citando, por exemplo, o Cinema Novo.

Desde o início é possível perceber o jogo de intenções o qual pretendiam apresentar seus autores: a música popular servia como complemento da crítica exposta nas falas e na postura dos atores e carregava a responsabilidade de introduzir na encenação um sentimento de inconformismo e exclusão; além disso, o *Show Opinião* honra a origem teatral de seus autores ao resgatar um impulso político que teve seu início na década de 1950, dentro dos grupos teatrais, e que foi interrompido pela censura dos militares, de fazer um teatro de autoria nacional, com temáticas sobre nosso país, que retratassem a realidade do povo brasileiro. Segundo seus idealizadores, essa seria uma das intenções do espetáculo:

refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – 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. Uma supervalorização intelectual do teatro que tira sua espontaneidade, a importação mecânica de sucessos comerciais da Europa e Estados Unidos, (...) terminam por fazer do nosso teatro um teatro sem autoria, sem deliberação, à matroca. O teatro cá, o público lá.³¹

Por ser um musical, obviamente, o *Show Opinião* dispõe de um repertório básico. Mas o pretexto do recurso da música comporta ainda uma estética diferenciada à encenação: realizado num tablado, no estilo de arena, o espetáculo contava com a presença dos três atores, que também tocavam e cantavam, um coro de apoio e instrumentos musicais, como violões, tambores e berimbaus. A simplicidade com que era encenado fazia com que o conteúdo do espetáculo tivesse seu devido destaque, além de imunizar a platéia de eventuais ilusões causadas por um cenário grandioso.

Nos primeiros momentos a música reinava. O baião se destacava na voz de João do Vale e Nara Leão, que cantavam os costumes regionais do norte e nordeste do Brasil, seus tabus e seus hábitos alimentícios. A primeira canção, “Peba na pimenta”, composta por Vale, é um baião de letra engraçada e curiosa que marca a identidade das regiões

³¹ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 9-10.

secas do norte. Peba é uma espécie de tatu caçado na terra onde morava João do Vale; na canção é descrita a preparação de um jantar que tem como prato principal a carne do animal.

Nota-se, entre um verso e outro, questões que podem ser melhor entendidas à luz da análise da historiadora Sirley Cristina Oliveira. Ela comenta que a canção, “essencialmente irônica, apresenta suas mensagens: o que estava em cena no momento era a pobreza nordestina, a parca disponibilidade de recursos e as vicissitudes da sobrevivência humana (pimenta), ao lado da solidariedade de uma vida coletiva.”³²

Vejamos o que diz essa composição:

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.
(...) Ai, ai,
Ai seu Malaquias (...)
Você disse que não ardia
Ai, ai
Ta ardendo pra danar (...)³³

No intervalo entre as músicas, os atores se sentavam, afinavam os instrumentos e iniciavam uma nova cantoria, como se estivessem num ambiente informal onde pudessem ser quem verdadeiramente eram. A construção dessa atmosfera de informalidade é determinada pelos dramaturgos no texto teatral, como é possível perceber em alguns momentos: “Apaga-se a luz da platéia. Som de berimbau”; “Entram em cena Zé Kéti, Nara Leão. Cantam baixo, afinam o violão. Cantam trechos de músicas de Zé Kéti e João do Vale” e ainda “O conjunto para os instrumentos e todos começam a bater palmas marcando o ritmo para ‘Partido Alto’”.³⁴

Esse recurso é denominado de rubrica. Trata-se de um direcionamento da encenação ditada pelo autor ainda no texto teatral, que instiga seu imaginário do ator e daquele que analisa o roteiro. A rubrica é a “interseção entre os planos literário e

³² OLIVEIRA, Sirley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais da década de 1960. *XIX Encontro Regional de História*. CD ROM, 2008, p. 4.

³³ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 15-16.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 15, 16 e 21.

cênico”³⁵ e por isso deve ser discutida, sobretudo no tocante ao *Show Opinião*, que utiliza esse artifício durante todo o texto. Luiz Fernando Ramos nos auxilia a compreender melhor seu sentido:

Naquele espaço específico do texto dramático está esboçada uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação. (...) Será ali, contudo, onde o dramaturgo indicou sua primeira leitura do texto encenado, que restará a única pista concreta da cena que ele imaginou, ou já construiu, e agora se recorda.³⁶

As primeiras canções apresentadas comungam da mesma temática: o regionalismo somado às especificidades da cultura popular. Apesar do recurso do improviso ser totalmente permitido no espetáculo, a seqüência das apresentações musicais não sofria grandes alterações. O espetáculo começava com “Peba na pimenta”, como já mencionado, e “Pisa na fulô”, ambas compostas por João do Vale. Entre essas canções, os demais atores alternavam trechos de composições de Zé Kéti.

A primeira fala (ou testemunho) era de João do Vale. O ator destoava da atmosfera alegre e espontânea emanada pelas músicas até então apresentadas com o relato de sua vida no Maranhão. É interessante notar, em suas palavras, a proximidade de sua experiência particular com a realidade da grande maioria do povo brasileiro, a da falta de perspectiva de futuro, sobretudo para aqueles que tentam viver de música:

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou 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, só sou rua. (...) Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. (...) Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. (...) Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.³⁷

Em seguida, Zé Kéti se apresentava. À primeira vista, percebemos a irreverência do ator mesmo nos momentos em que cita os problemas enfrentados com a carreira de sambista; essa característica será constante em todas as suas falas:

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 IAPETC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Que 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 dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de

³⁵ RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Gadot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 15.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 16.

³⁷ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras.³⁸

Nara Leão expunha uma vivência diferente da de seus companheiros de palco. A moça de classe média, branca e com escolaridade completa, surgia como uma personagem que iria destacar, em meio às dificuldades dos demais relatos, o abismo social. Todavia, a atriz se mostrava consciente dos problemas da sociedade brasileira naquele momento. Diz:

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.³⁹

Maria Helena Kuhner e Helena Rocha desenvolvem uma análise ampla da montagem do *Show Opinião*, destacando a historicidade de toda a estrutura do texto teatral. As autoras argumentam que o que há de mais especial nesse acontecimento cênico é a intenção de seus idealizadores de fazer emergir uma consciência política revolucionária a partir do destaque de uma cultura popular que estivera sempre ao alcance do povo, sem que este soubesse o poder nela inserido. Essa postura é uma herança clara dos CPCs, que viam nos valores culturais populares um caminho eficaz para uma transformação plena da sociedade.

A intenção, de que falavam os autores, era de fazer emergir “valores novos” e uma “capacidade mais rica de sentir a realidade”, assim se revela: de fato, **estes pequenos trechos (de testemunhos), mais do que apenas uma modalidade de enunciação, são uma forma de acesso a uma realidade, uma verdade que não é particular somente e sim, geral.** (...) a emigração na área rural, por exemplo, espreita silenciosamente por trás desses depoimentos (...) dando-lhes a dimensão de uma verdade/realidade maior.⁴⁰ (grifos meus)

Podemos afirmar que a seqüência de canções e testemunhos gera no *Show Opinião* um caleidoscópio de sentidos, uma vez que cita a espontaneidade dos pobres, as artimanhas necessárias para se viver uma vida precária, o infortúnio da morte, o êxodo, a coragem, a resistência e a auto-afirmação do povo. A necessidade dos dramaturgos de fazer despertar em seu público uma consciência política que geraria sua emancipação se apresentava na discussão desses e de outros problemas sociais que se

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 19-20.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁴⁰ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena, *op. cit.*, p. 54-55.

faziam presentes dentro e fora do palco do *Opinião*. Justifica-se, portanto, o pressuposto de se ter uma platéia social e culturalmente heterogênea que pudesse se identificar com o espetáculo.

É possível notar no áudio da peça reunido em cd⁴¹ a participação do público que ria, aplaudia e também cantava. A união desses dois recursos documentais, texto e som, ampliou os propósitos desta pesquisa. Pudemos, a partir deles, compreender que o *Show Opinião* ultrapassava os limites da dramaturgia para ser um espaço de troca de experiências, um local de celebração da cultura nacional.

Outra fonte que reforça essa impressão é o filme “O Desafio”⁴². Nele, aparecem trechos do espetáculo que revelam a proximidade dos atores com a platéia: o simples tablado onde se concentravam os atores ficava demasiadamente próximo do público, desta forma, as canções e falas apresentadas tomavam um tom de realidade ainda maior; além disso é possível perceber a intensidade com que os atores interpretavam as músicas, sobretudo “Carcará”, de João do Vale, que no filme é cantada por Maria Bethânia.

“O Desafio” nos faz refletir sobre a atmosfera de engajamento da década de 1960, onde quase tudo o que se fizesse deveria ter um fundamento político; a ideologia estava no amor, no adultério, no trabalho, nas mesas de bares. A partir da personagem interpretada por Vianninha – um jornalista preocupado com o andamento da política no Brasil –, temos a impressão de que para grande parte dos jovens brasileiros daquela época, era impossível viver fora de uma causa, fato que também se faz presente na formação do *Show Opinião*.

As falas que se seguem têm em comum a referência musical dos atores. Zé Kéti e João do Vale retomam a temática social ao relatarem a forma com que tiveram acesso à música, desde a infância. Ambos exprimem a estreita relação que há entre a realidade vivida pelo compositor e sua inspiração para criar: Zé Kéti cresceu ouvindo que samba era coisa de marginal e João retirou, da natureza inóspita que o cercava, o impulso para compor.⁴³

⁴¹ SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Polygran, 1994, CD.

⁴² “O Desafio” conta a história de um jovem jornalista vivendo no tempo da ditadura e que por isso se encontra num estado de imobilidade frente a situação política do país. O personagem Marcelo, interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, representa uma parcela da sociedade brasileira que se nega a aceitar o golpe militar e que carrega a utopia da revolução social para todas as esferas de sua vida particular. O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Sérgio Saraceni. Rio de Janeiro, 1965.

⁴³ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 27-28.

Nara Leão, neste momento do espetáculo, também revela uma realidade que se destoa por completa da vivida pelos seus parceiros de palco. É possível notar em seu relato um tipo de vivência muito comum na sociedade carioca das décadas de 1950 e 1960: da família de classe média/alta que investia na educação dos filhos, principalmente das meninas, a fim de garantir a perpetuação de uma estirpe. Vejamos a interessante passagem:

Quando eu tinha doze anos eu ganhei um violão. Eu era muito mais tímida naquela época. Chorava, me escondia atrás do sofá. Me convidavam pra tocar violão, eu fugia. Não ia a praia e morava na Avenida Atlântica. Depois, mais tarde arranjava sempre um namorado. E ficava tocando violão e fazendo tricô. Estava sempre fazendo um suéter prum namorado. Mais tarde eu tive uma amiga que aprendia ballet expressionista, xilogravura, cultura inglesa, aliança francesa, tênis no Fluminense. (...) Eu fazia só ballet expressionista, xilogravura, violão, o resto eu não fazia direito.⁴⁴

Dando continuidade à descrição de sua vida, Vale introduzia a temática do êxodo rural. Sua fala representava uma mistura de lamento e revolta, ao passo que instigava a platéia a refletir sobre a precariedade das regiões secas dos estados do norte do Brasil. Nesse momento em especial, percebemos a crítica ao descaso político, ao abismo social, bem como à insalubridade das comunidades pobres:

Mas a coisa que mais ficou gravada na minha memória desse tempo foi o negócio do aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre sezão, febre de impaludismo. Lá em casa meu avô estava com sezão. Ele era bem velhinho, 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 fazia isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho de duas “piula” que era pra ser dado de graça.⁴⁵

Nara complementava o triste depoimento do parceiro, entoando a música “Borandá”, de Edu Lobo:

Vamborandá/ Que a terra já secou, borandá/ É, borandá/ Que a chuva não chegou, borandá/ Já fiz mais de mil promessas/ Rezei tanta oração/ Deve ser que eu rezo baixo/ Pois meu Deus não me ouve não/ Vou me embora/ Vou chorando/ Vou me lembrando/ Do meu lugar, mas...⁴⁶

A escolha de um repertório no qual predominam baiões se justifica no decorrer da peça, bem como a autoria de João do Vale. Como já mencionado, o ator representava a face do brasileiro negro, pobre, constrangido a viver uma sociedade de massa marcada pela exclusão. Em outros momentos, os atores cantavam trechos de suas canções, que

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 29-30

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 28-29.

também ilustram essa temática, como: “Negro sem futuro/ Perna de tição/ Boca de porão/ Camisa de saia/ Te deixo na praia/ Escovando urubu” e ainda “Se gemer for cantoria/ Você é bom cantor/ Pois gemes perfeitamente/ No gemido tem valor/ Mas o povo nordestino/ Só geme com grande dor.”⁴⁷

Zé Kéti, por sua vez, recorre ao samba para abordar as mesmas questões:

Foi o jornal que disse
 Que morrem 500 crianças por dia
 Eu digo o que leio, não digo o que vejo
 Porque 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 pra lecionar
 Eu digo o que leio, não digo o que vejo
 Porque o que vejo não posso dizer
 Eu acho que o povo precisa estudar
 Eu acho que o povo precisa estudar
 Foi o jornal que disse
 Que 99, que 99, que 99 por cento do povo
 Não passa nem na porta da faculdade
 Que só um por cento pode ser doutor
 Coitado do pobre, do trabalhador
 Coitado do pobre, do trabalhador⁴⁸

O movimento que se faz entre as composições e os relatos dos atores se complementam no tocante à crítica social e à valorização dos signos culturais populares. É possível afirmar, a partir dessa constatação, que música e testemunhos, intercalados, constroem uma teia discursiva que reitera constantemente a mensagem de conscientização que os dramaturgos do *Show Opinião* procuram divulgar.

A cena seguinte retomava a temática da migração com a leitura da carta que João do Vale escreveu ao pai após sair de casa. Podemos afirmar que esse é um dos momentos mais dramáticos do espetáculo:

Aí de Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente ser feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito apegado aos 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 mais vendendo banana, vendendo pirulito sem São Luís.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 31-32.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 37-38.

Juntei setenta mil réis, pai. Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo. Sei fazer verso. (...) 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.⁴⁹

Durante toda a fala, os demais atores e o coro entoavam um fundo de vozes baixas e serenas, transmitindo um sentimento de lamento e saudade. A ambientação construída nesse momento é estrategicamente escolhida pelos dramaturgos, afinal, a ausência de cenários para ilustrarem as falas deveria ser suprimida pelo recurso musical – o qual tinham disponíveis, sobretudo o coro. A platéia é então impelida a aguçar seu imaginário, a criar mentalmente a imagem do sertão.

Nota-se também neste ponto da peça, a importância e o impacto da rubrica teatral. A compilação de vozes, seus tons e a sequência delas, é ditada pelos dramaturgos que, no texto teatral, indicam quem sucederá os depoimentos, no caso, Nara Leão. Essas indicações cênicas, não apenas possibilitam a construção imaginária de espaço, mas a elucidação de um sentimento de pertencimento; inebriados pela lamentação de João do Vale, seguida pela voz doce de Nara Leão, os espectadores poderiam viver segundos de desdobramento, como se pudessem sentir a mesma realidade a qual vivenciou o ator.⁵⁰

Assim que Vale terminava, Nara introduzia então “Carcará”, também composta pelo nortista. Dentre todas as outras canções do repertório do *Opinião*, essa foi a que mais fez sucesso, sobretudo na voz de Maria Bethania, que substituiu Nara Leão no espetáculo em 1965. A alusão à ave sertaneja, que resiste ao calor e à seca, voando destemida pelos céus do sertão à procura de alimento, nos remete aos brasileiros retirantes que sobrevivem aos obstáculos econômicos, sociais e culturais que lhes são impostos. A crítica às desigualdades sociais é, portanto, a temática-chave da canção:

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não 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

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁵⁰ *Idem, ibidem*.

Quando vê roça queimada
Sai voando e cantando

Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Mas quando chega o tempo da invernada
No sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim não passa fome
Os burrego que nasce na baixada

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Carcará

É malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa no imbigio inté matá

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Carcará⁵¹

No final dessa estrofe, o coro continuava repetindo o estribilho. Nara começava então a descrever dados referentes à migração dos nordestinos naquele período no Brasil: “Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas.”⁵² Essa técnica é oriunda do teatro de Brecht, que se utiliza de uma pausa na encenação para expor ilustrações, canções ou mesmo informações reais que concedem à atuação mais veracidade. Trata-se do corte brechtiniano.

Nesse momento, vale ressaltar a importância do teatro épico desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, pois sua influência no teatro brasileiro cresceu seguindo a mesma esteira da revolução nos modos de fazer teatral da década de 1950 e se faz presente na estrutura do *Show Opinião*.⁵³

⁵¹ *Idem, ibidem*, p.39-41.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵³ A concordância do olhar de Brecht sob a dramaturgia com a realidade histórica do Brasil reitera o fato de que uma sociedade conflituosa, que enfrenta problemas de todas as ordens, só pode ser bem discutida num palco de teatro que está estruturalmente e ideologicamente aberto a tais questões. Por isso Brecht foi

Mas antes de adentrarmos num olhar sob as técnicas teatrais brechtianas que revolucionaram a atuação cênica em todo o mundo, é importante destacar, o lado histórico do teatro, sua essência social e política, que se faz presente desde os primórdios da encenação, no teatro clássico grego. Desde então é impossível separar do interior das representações teatrais, o tempo histórico e a realidade política em que foi constituído.

Para o crítico literário Benoît Denis toda expressão artística trabalha, mesmo que de forma inconsciente, questões políticas. Isso significa que a arte, de forma generalizada, está intimamente ligada ao engajamento, uma vez que, ao criarem, os artistas partem sempre de um questionamento coletivo acerca do universo social e, portanto, estão munidos de uma postura política. O artista engajado é aquele que se doa a causas maiores, que se entrega a ideologias revolucionárias que alimentam o espírito de mudança não só dele, mas de toda uma sociedade.

De acordo com Denis, o sujeito engajado é aquele que decide tomar a direção de um caminho, rumo a mudanças sociais, e que está comprometido a fazer do seu tempo um tempo de transformações. Nesse sentido, o engajamento é mais que uma postura, é ímpeto à “participação, por uma opção que agirá conforme suas concepções mais profundas e assumindo delas os riscos da ação com relação à vida social, política, intelectual ou religiosa do seu tempo”.⁵⁴

Se engajar-se implica a ação, o autor encontra nos gêneros literários, como, por exemplo, ensaios, romances e teatro, a mais complexa expressão de atuação artística engajada. No que diz respeito ao teatro, Denis comenta:

De todos os gêneros literários, ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relação mais diretas entre escritor e o seu público (...) os seus espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua parte (...).⁵⁵

Compartilhando a idéia de que história e teatro estão internamente unidos, está Roland Barthes. Este crítico teatral francês nos faz pensar a respeito dessa constatação. No livro *Escritos sobre teatro*⁵⁶, o autor reúne artigos, críticas e anotações que produziu durante a vida, demonstrando seu conhecimento amplo sobre arte cênica. Logo no

um dos “homens de teatro” mais lidos no país, sobretudo após o golpe militar, quando grupos teatrais tomaram, definitivamente, a política como temática-base de seus espetáculos.

⁵⁴ SARTRE, Jean-Paul *apud* DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal à Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, p. 32.

⁵⁵ DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 82-83.

⁵⁶ BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

prefácio, uma síntese de suas reflexões é traduzida nas palavras do pesquisador e crítico -teatral Jean-Loup Riviere:

A idéia de um teatro que seja ao mesmo tempo de “vanguarda” e “popular” é constante, e ela explica por que a estética do teatro que aí se formula passo a passo nunca está separada de uma “sociologia”: o teatro é visto em seu todo, um palco e uma sala, um ator e um espectador.⁵⁷

Esse comprometimento político atribuído ao teatro, sobretudo ao teatro popular, é fruto de uma reformulação das artes feita após a segunda Grande Guerra, em meados da década de 1940. A destruição acarretada por esse acontecimento histórico fez com que artistas de todo o mundo refletissem a essência humana e as relações dos indivíduos nas sociedades. No teatro se buscou estabelecer um mediador para tais discussões, que pudesse, a partir das representações dos sujeitos da guerra e daqueles que sofriam suas conseqüências, fazer uma revolução social.

Era preciso, mais do que nunca, fazer um teatro mais popular, levando em consideração a presença do povo em sua maior pluralidade. Nessa direção, segundo Barthes, renasceu, do ventre do teatro moderno, um fazer teatral comprometido socialmente e que resgatou uma característica essencial dos primórdios da arte cênica: a tragédia. Oriunda do teatro grego, a tragédia servia como um espaço para serem retratadas as tristezas, as angústias e a luta dos cidadãos. Palco e platéia compartilhavam o sentimento de desgraça que emanava da encenação dos reclames do povo. A discussão dos problemas de ordem pública, porém, não equivale a um aspecto negativo ou mesmo melancólico desse “tipo” de teatro; pelo contrário, quando sofriam as penas coletivas, os espectadores sentiam sua existência elevada ao *status* de nobreza, uma vez que o sofrimento e o martírio forjavam heróis.

Demonstra-se, nesse aspecto, uma face moralista do teatro grego, que acabava incitando um tipo de comportamento pautado na obstinação. “Mas, quando se toma a tragédia grega em sua pureza original, as lágrimas coletivas do povo não são nada menos que sua mais alta cultura, seu poder de assumir, no abismo do próprio corpo, os dilaceramentos da idéia ou da história.”⁵⁸ O teor moral das peças teatrais populares se aproxima da tragédia grega no tocante à representação de dilemas sociais gerados pela valorização dos interesses privados em detrimento dos públicos, próprios das sociedades capitalistas. A discussão dos agouros do convívio social era vista, pelos gregos, como algo nobre, pois o bem comum era seu principal objetivo.

⁵⁷ RIVIERE, Jean-Loup. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *op. cit.*, p. XI.

⁵⁸ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 27.

Para Barthes, a reformulação de método do teatro moderno, que rumou para esse resgate da essência clássica da cênica, teve seu início com o dramaturgo Bertolt Brecht, que marcou para sempre a dramaturgia mundial ao trazer o povo e sua bagagem ideológica e cultural para os palcos do teatro. Segundo o crítico teatral, Brecht instaura

uma liberdade total na dramaturgia: seu teatro é ao mesmo tempo moral e subversivo, leva o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante: o benefício vem do próprio ato teatral.⁵⁹

Em oposição ao teatro clássico, o teatro popular apresenta três características consideradas fundamentais para um desempenho eficaz, tanto estético quanto ideológico, da cênica: simplicidade, facilidade de acesso ao público e uso de espaços populares.

“O teatro popular é um teatro que confia no homem”⁶⁰, portanto, seus espetáculos se pautam na lucidez de suas discussões, sem deixar que cenários ou espaços grandiosos seduzam e distorçam o olhar daqueles que assistem. Além disso, quanto mais simples e clara a linguagem cênica, melhor a peça teatral será compreendida. Isso significa que para se fazer teatro não é necessário dispor das tradicionais salas de encenação. Onde estiver seu público — neste caso, o povo —, lá estará o teatro. Esta é a primeira característica.

Uma vez que a presença popular é vital para sua realização, o teatro popular serve também como uma ferramenta democrática da arte cênica, pois procura abrir as portas do teatro para um público de massa. Barateando os ingressos e levando espetáculos para ambientes de grande movimentação, como praças e ruas, torna possível um acesso amplo do povo ao teatro e, mais do que isso, faz com que indivíduos que jamais assistiram a uma encenação e, conseqüentemente, jamais se viram discutidos, contemplem os benefícios dessa arte.

Unindo a simplicidade dos espetáculos com um público maior e mais heterogêneo, uma dramaturgia de vanguarda poderá então ser feita⁶¹. Esse tripé no qual se firma a estrutura ideal do teatro popular traz uma receita para a realização da utópica revolução sócio-cultural em todas as sociedades do mundo. A respeito dessa questão,

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 100.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁶¹ Trata-se de um caminho possível para tornar as artes mais populares e promover transformações necessárias nas sociedades capitalistas. O próprio Brecht encara o teatro popular como um caminho, à primeira vista, eficaz para se chegar a esses objetivos, mas não o único para solucionar estes fins. Para saber mais, ver BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Barthes afirma que “é revolucionário tudo o que combate os hábitos do conformismo cênico e tenta substituir a mentira dos falsos cenários e da arte empolada pela ilusão, pelo poder de um teatro puro em que é o próprio espectador que faz o espetáculo.”⁶²

O teatro deve ser feito com paixão, ao passo que deve buscar o despertar desse mesmo sentimento em seu público; só assim é capaz de romper barreiras, de revolucionar, e é a técnica brechtiana que realiza isso com maestria. Para Roland Barthes, a obra de Brecht tem “toda a densidade de uma criação, mas essa criação se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade, sua arte se confunde, sem nenhuma concessão, com a mais alta consciência política”⁶³. Ele acrescenta:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não dá, é um teatro que provoca a História, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da História, mas não o resolve.⁶⁴

É coerente afirmar que a mais pura formulação do teatro popular surgiu com Brecht. Sua presença na história da arte cênica forjou o que conhecemos hoje como teatro de ruptura, de engajamento, teatro político, épico, didático ou teatro de agitação. Todas essas definições estão aglutinadas no conceito básico que o dramaturgo divulga a respeito do teatro: de que ele é a única vertente artística que está totalmente apta a levantar uma bandeira a favor da militância política cultural, que pode ainda ser convertida numa arma de protesto e, enfim, num caminho para uma revolução social.

O teatro, a seu ver, deveria contar, tanto no palco quanto na platéia, com a presença maciça dos indivíduos sociais em sua mais completa pluralidade. Dentro de uma sala de espetáculo, ou mesmo diante de uma encenação ao ar livre, o povo deveria se igualar ao *status* de espectador e se ver discutido. Só assim poderia se plantar na sociedade uma semente de mudança que faria germinar futuramente um espírito crítico e revolucionário. “Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só podemos descrever o mundo atual na medida em que o descrevemos como um mundo passível de modificação.”⁶⁵

Todas essas distinções do método teatral brechtiano são na verdade características do teatro épico, ou teatro didático, que tem claramente a instrução como uma de suas bases. Formulado para que a transformação da dramaturgia fosse total, incluindo a construção do texto, dos personagens, do estilo de atuação, do espaço, do

⁶² BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 111.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 147.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 215.

⁶⁵ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 20.

comportamento do público, dentre tantos outros fatores, o teatro épico consolida a arte cênica como uma arte científica e racional⁶⁶ que pode perfeitamente mediar transformações de proporções grandiosas numa sociedade.

O teatro épico é quase narrativo, pois coloca o ator numa posição aquém de seu personagem; ele o apresenta, não representa, e por isso deixa a platéia imune de qualquer possibilidade de ilusão. Como já mencionado, a estrutura física não preocupa, pois importante é o conteúdo da encenação, que prioriza a riqueza na descrição de detalhes dos ambientes por onde passam os personagens e que muito contribui para que o poder reflexivo do espectador esteja em constante exercício. Essa é uma das características do teatro épico de Brecht que podemos visualizar no *Show Opinião*, afinal, sua estrutura física se limitava apenas a um tablado, posicionado em estilo de arena, que dava ao conteúdo do espetáculo um maior destaque frente à quase inexistência de cenários.

Retomando à análise do texto teatral do *Opinião*, é válido destacar, dentre as falas que seguem, a citação de um termo comum entre partidários do comunismo: “camarada”. Zé Kéti, ao relatar a origem de seu apelido, faz o trocadilho recheado de ironia:

Aí minha mãe voltava e eles diziam pra ela – O Zé ficou quietinho. Olha o Zé Quietinho. Zé Quietinho, Zé Quietinho, 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.⁶⁷

Adiante, Nara e Zé Kéti incorporavam personagens pela primeira vez no espetáculo. O assunto por eles discutido complementava a alusão feita anteriormente ao Partido Comunista, criticando a perseguição que se fazia, naquele momento histórico, aos seus seguidores. Além da intolerância do regime militar e da desigualdade social, foram inseridas no contexto do *Show Opinião* outras questões, como o consumo de maconha, que pode ser interpretado como uma maneira de aliviar a tensão vivida pelos personagens num cotidiano de repressão e falta de dinheiro. Pelo menos é essa uma conotação possível do diálogo entre Nara Leão e Zé Kéti em um dos trechos do

⁶⁶ Quando traz a razão para a arte teatral, mesclando-a com a magia da representação, Brecht consegue unir prazer e divertimento com aprendizado. Esse método demonstra respeito com a essência humana que, uma vez tomada como racional, deve, portanto, ser representada como tal. “Esta maneira de representar é mais sã e, ao nosso parecer, mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente.” BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁷ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

espetáculo, que também mostra a preocupação de Zé com o cumprimento de determinadas regras sociais e legais. Vejamos um trecho da fala:

NARA LEÃO: (...) Fica a vontade, meu trato, bem baseado. (oferece o cigarro) Toma. Dá uma puxada.

ZÉ KETI: Já peguei.

NARA LEÃO: Pegou de grotá. Toma. Manda pra cuca. (põe o cigarro na boca de Zé Kéti) Não tou te cobrando nada ainda e fica de onda?

ZÉ KETI: Brigado, mas já peguei meu camaradinho. 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 Kéti) Nem ta vermelho!

ZÉ KETI: Ô meu camaradinho, não fica falando em vermelho não, que vermelho tá fora de moda, fora de moda.

NARA LEÃO: Ta, 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 Kéti) Falar em meter a mão, me adianta uma nota aí.

ZÉ KETI: Tô durão, durão. Agora sou da linha dura.⁶⁸

Além da repetição do termo “camaradinho”, os atores comentavam sobre a impropriedade do uso da cor vermelha, marca dos comunistas, e a ascensão da política de direita com o golpe militar — subentendida na fala de Zé Keti: “Agora sou da linha dura.” Sirley Oliveira destaca o zelo da interpretação dos atores:

Esta passagem é bastante sugestiva, pois sugere que Zé Kéti, mesmo sendo um marginal do morro, apresenta uma cuidadosa atenção às regras e aos padrões da sociedade, consciente de que na sua condição de marginal não tem proteção, o sambista suburbano não infringe as leis, as normas da sociedade.⁶⁹

Como já mencionado, as falas e as canções estão conectadas umas nas outras pelas temáticas que abordam. Entretanto, é interessante o sentido dessa conexão na gênica do espetáculo. O entrecruzamento delas é responsável pela exposição das críticas sociais as quais a peça pretende levantar, contudo, mais do que isso, a passagem de uma fala para uma canção (e vice-versa) acompanha um movimento de oposição: após a apresentação de baiões melancólicos e relatos tristes, começam os sambas alegres. São grandes saltos que chamam a atenção da platéia para a dicotomia existente na realidade dos personagens que vivem, ao mesmo tempo, o abismo entre a lamentação da vida e a resistência que resulta dela e é citada nas composições mais irreverentes.

Na segunda parte, as músicas e testemunhos continuavam, mas sob um outro prisma: embora persistissem na crítica, colocavam em questão a indústria cultural brasileira, que privilegiava a música estrangeira, permitindo uma alienação da poética das canções. Enquanto o imperialismo cultural crescia nos centros de divulgação, as

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 43-44.

⁶⁹ OLIVEIRA, Sirley Cristina, *op. cit.*, p. 4.

vozes de protesto do cancionário popular eram descartadas. Em determinado momento, os atores paravam a encenação para ouvir um *playback* que dizia:

A partir de 1940, com o incremento do rádio, 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 compositores continuavam compondo. Passamos tão somente a copiar.⁷⁰ (grifo meu)

A passagem em destaque revela uma realidade comum do comércio musical brasileiro daquela época: o fascínio pela música americana impulsionava seu consumo sem a atenção ao conteúdo das letras e melodias, mas isso não significa que apenas essa vertente alienada era produzida pela indústria musical estrangeira, pensar dessa forma seria reducionista, algo contrário à postura dos idealistas do *Opinião*.⁷¹ Como medida ilustrativa os atores apresentavam duas canções que compartilham uma postura política engajada, “If I had a hammer”, de Pete Seeger, e “Guantanamera”, de José Martí, que abordam, respectivamente, a militância da classe trabalhadora e a repressão ao comunismo cubano. Nara as interpretava e explicava à platéia do que falam as letras; ficava clara, nesse momento, a concordância da cantora com o engajamento embutido nas músicas.

A fonte principal dessa pesquisa é o texto teatral do *Show Opinião*. Entretanto, para melhor compreendê-lo, tornou-se imprescindível recorrer à consulta de críticas a respeito desse acontecimento, para que pudéssemos captar seu significado em vista da constituição social da época. O historiador Marcelo Ridenti faz uma releitura do espetáculo e nos auxilia no entendimento de sua representatividade à luz daquele período histórico. O autor recolhe uma série de opiniões sobre a peça, inclusive críticas, que podem ser resumidas: muitos intelectuais não acreditavam no teor político do show, que apesar de ser agradável e ter obtido sucesso quase imediato, era pretensioso atribuir a ele um caráter de teatro revolucionário.⁷²

⁷⁰ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁷¹ Leslie Hawkins Damasceno corrobora a afirmativa quando analisa o conteúdo da peça: “A internacionalização da luta por justiça social é imediatamente contratada pela visão do imperialismo cultural, onde, por razões econômicas, os modelos promovidos para a imitação cultural representam o nível mais baixo possível da música americana” que provoca um empobrecimento da música popular do Brasil. Ver DAMASCENO, Leslie Hawkins. Vianinha: Grupo Opinião – “pessedismo”. In: *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 158.

⁷² Ver RIDENTI, Marcelo. Eu não mudo de opinião. In: *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 126.

A partir do olhar de Ridenti sob os depoimentos cotejados, podemos constatar que o *Show Opinião* era uma alternativa para os artistas que integravam os CPCs e o Partido Comunista de continuarem em atividade. Vejamos o que disse Denoy de Oliveira, integrante do Grupo Opinião, ao autor:

O *show Opinião* é um marco no teatro no Rio de Janeiro e no Brasil. O sucesso foi grande: era a primeira manifestação mais pública, mais midiática – para o usar o termo de hoje – contra do golpe de 64. Um ano depois dele 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.**⁷³ (grifo meu).

O poeta Ferreira Gullar, antigo membro do Opinião, também ilustra esse cenário:

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 compositor do Nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém tinha compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. (...) Quando a ditadura se deu conta, não pode fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era sucesso do teatro na época.⁷⁴

- José Ramos Tinhorão foi um dos primeiros críticos teatrais a se manifestarem sobre essa montagem. Sua opinião a respeito do posicionamento político defendido pelos dramaturgos do *Show Opinião* é determinante por duas razões: revela uma visão decorrente do mesmo contexto histórico e que levanta questões não muito comuns nas fontes utilizadas, a crítica ferrenha à peça e aos seus componentes. Sua análise, em 1966, mostra uma interpretação sobre a elite intelectual brasileira que, segundo ele, desempenha historicamente uma busca pela auto-afirmação. Marcada pela heterogeneidade, a classe média parecia estar perdida e sedenta por uma definição cultural; o remédio para essa crise existencial seria uma apropriação da cultura popular.

É justamente por isso que o crítico não poupa o idealismo do *Show Opinião*, considerando que, por ser composto por representantes da elite intelectual, só poderia estar alimentando um impulso particular de transformação. Tinhorão acreditava que os antigos componentes dos CPCs, freqüentadores do Zicartola e que agora compunham o Grupo Opinião, se alimentavam da autenticidade da cultura popular, transformando-a em moeda, sugando dela o que há de mais puro, a originalidade, para convertê-la numa bandeira em pró de um levante político, a seu ver, ilegítimo.

Quando fala a respeito do espetáculo, Tinhorão é enfático:

⁷³ OLIVEIRA, Denoy de. *apud* RIDENTI, Marcelo. *op. cit.*, p. 125.

⁷⁴ GULLAR, Ferreira. *apud* RIDENTI, Marcelo. *op. cit.*, p. 125-126.

O show Opinião, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do seu cuidadoso texto – de uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado instaurada pela revolução de abril. 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 como atrativo da boa música popular. (...) são criações de um grupo de classe média, para o consumo das próprias ilusões.

Quanto ao povo, a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou a distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia a seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade.⁷⁵

As questões levantadas pelo crítico são válidas e dignas de discussão. Para tanto, é importante ressaltar que Tinhorão, cuja formação intelectual é resultado da soma de estudos nas áreas do jornalismo, direito e de um trabalho de crítica consistente que desenvolvia em revistas e jornais, desde os anos 1950, revela uma face não menos engajada que a dos “militantes culturais” os quais criticava. O rigor de suas palavras, a sinceridade e a verdade nelas embutidas, só existe porque, naquele momento, à luz de uma espécie de epidemia ideológica, era preciso se posicionar sobre tudo e todos. O único diferencial é o caminho escolhido por Tinhorão, o do ataque às forças que diziam atacar a ditadura.

Além disso, é limitado pensar que sua crítica tenha sido direcionada apenas à classe teatral e ao *Show Opinião*. O exame que realizou (e ainda realiza), tem como foco a cultura brasileira em suas mais diversas significações, sobretudo a música. Em outra obra assinada por ele, podemos notar a constante menção de que a cultura popular tem sido apropriada por uma elite de artistas desde a metade do século XIX, como por exemplo, através do Teatro de Revista, o que demonstra uma tendência que até então se via presente no circuito artístico nacional.⁷⁶

Mas quando fala do *Show Opinião*, o autor não mente. Afinal, mediante as fontes consultadas, como por exemplo matérias jornalísticas⁷⁷, não é possível afirmar que um público heterogêneo tenha sido atingido por completo, o que significa que talvez, o povo em sua essência, ou seja, do favelado ao empresário, não tivesse mesmo ocupado as poltronas da platéia do *Opinião*. Entretanto, é preciso levar em consideração que em meio ao seu julgamento, é descartado o fato de que a peça foi sucesso quase

⁷⁵ TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de “Opinião”. In: *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: 34 Ed., 1997, p. 85-86.

⁷⁶ Como já mencionado, José Ramos Tinhorão desenvolve suas críticas mantendo uma constante: afirmar, de forma histórica, a cultura popular é sugada por interesses particulares de uma classe artística abusiva sem nenhum propósito de trazer, aos palcos e às canções, conteúdos dignos de reflexão. Ver TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes Ed., 1972.

⁷⁷ Essas fontes serão melhor exploradas no Capítulo 2.

imediatamente, e que por mais que as poltronas da sala de espetáculo estivessem abarrotadas de figurões da elite carioca, que talvez se faziam presentes para aliviar suas consciências com a apreciação de problemas sociais os quais pouco conheciam, é limitado pensar que não havia nenhum ímpeto por mudança naquela encenação, mesmo porque, os dramaturgos, produtores e o diretor, faziam parte de uma classe artística assumidamente engajada. Toda a polêmica levantada corre o risco de ser cega, mas nem por isso se torna inútil, pelo contrário, é sábia para que uma discussão plena a respeito do *Show Opinião* seja feita.

Para mediar o diálogo, podemos recorrer a Manoel Dourado Bastos, que monta uma análise também crítica do modo com que Tinhorão divulga suas percepções. Bastos interpreta a visão de Tinhorão como uma espécie de revolta contra o idealismo cepecista que é utilizado na montagem da peça. O autor concorda com as formulações do crítico, por perceber no *Opinião* uma tentativa de mercantilizar algo imaterial, que são os símbolos de uma cultura própria das classes marginalizadas, as quais, a seu ver, estavam muito distantes dos dramaturgos e atores do musical, sobretudo Nara Leão, que morava num prédio de luxo no bairro carioca Copacabana.

O autor reconhece, em seu artigo de 2007⁷⁸, a legitimidade do arcabouço político no qual bebem os teóricos do *Show Opinião*, mas justifica a postura de Tinhorão, que sempre desconfiou do engajamento das classes médias. Para Bastos, trata-se de uma diferença de visões a respeito da indústria cultural, que pode muitas vezes corromper as raízes ideológicas dos artistas que usam artimanhas para lucrar.

Próximo à justificativa aqui realizada sobre o estilo do trabalho desenvolvido pelo crítico, Bastos também verifica em Tinhorão um forte enraizamento ideológico: é clara e latejante a veia marxista que pulsa em seus escritos, que percorre toda e qualquer opinião por ele exposta. A respeito disso, comenta:

Como se pode perceber ao longo de seus textos, o marxismo de Tinhorão se basta como “abordagem sociológica”, em que *fatos sócio-históricos* – entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc. Os exemplos desse marxismo tosco e vulgar pululam pelos principais trabalhos de nosso Autor e são seu fundamento conceitual – o que sempre se deu, de forma imediata e apressada, motivos de sobra para a crítica contra Tinhorão.⁷⁹

⁷⁸ BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante: método e crítica de José Ramos Tinhorão. 5º Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel_Bastos.pdf>. Acesso em: dez. 2008.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 1-2.

Esse conflito entre o engajamento dos artistas no início da década de 1960 e sua verdadeira atuação no cenário de militância também é abordado no espetáculo. Nara Leão é a personificação da imagem paradoxal do artista de classe média que decide, em suas obras, reivindicar direitos da classe pobre. Na peça, enfrenta uma discussão com um personagem fictício que insiste em desconfiar de sua postura engajada:

NARA LEÃO: Eu queria fazer um disco com músicas de vocês, com música do Sérgio Ricardo, Tom, Vinícius, Lira, com folclore, com grandes sucessos da música brasileira. Um disco de todo mundo pra todo mundo. Como é Sina de Caboclo?

JOÃO DO VALE: “Mas plantar pra dividir / Não faço mais isso, não.”

NARA LEÃO: (Canta, procurando acertar) “Mas plantar para...”

(Voz interrompe) PLAYBACK: 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 quê? A constituição não permite cantar baião?

VOZ: Nara. Você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.

NARA LEÃO: Eu me viro. “Mas plantar pra...” (Volta a ensaiar).

VOZ: Nara.

NARA LEÃO: Que é?

VOZ: O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é?

NARA LEÃO: Ah, não picota minha 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 gente sente, canta.

VOZ: Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma 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.

NARA LEÃO: Então, me deixa sossegada. (Começa de novo a ensaiar).

VOZ: 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 vai ser seu amigo e...

NARA LEÃO (Canta): “E no entanto é preciso cantar/ Mais do que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade/ A tristeza que a gente tem (...)”⁸⁰

O show segue pontuando os temas marcados na primeira parte do espetáculo: a seca, o êxodo, as dificuldades impostas aos artistas brasileiros, a exclusão social, o colonialismo cultural e a resistência que permeia todos eles. Nesse contexto, vemos que a peça ruma a uma discussão acerca do papel da classe artística no processo de revolução social no Brasil. Como exemplo disso encontramos, no texto teatral, citações

⁸⁰ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.* p. 73-78.

do Cinema Novo e do cineasta Glauber Rocha, que fazia de sua arte um meio de discussão e crítica dos problemas do povo brasileiro.

O trio de atores comentam sobre suas próprias carreiras musicais: João relata o constrangimento de ouvir sua composição “Estrela Miúda” nas rádios enquanto trabalhava como pedreiro; Nara desabafa sobre a dificuldade em superar a imagem de “musa da bossa-nova”; Zé Kéti então comenta sua participação como compositor no filme “Rio 40 graus”⁸¹ e dá início à discussão sobre cinema. Logo em seguida, Nara Leão diz:

Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos autores 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. Para que ela falasse novos temas, para que ficasse mais ampla, voltada para grandes platéias, para sentimentos coletivos. “Rio 40 graus” deu “Voz do Morro”, “Rio Zona Norte” deu “Malvadeza Durão”.⁸² (ambas composições de Zé Keti)

É válido ressaltar ainda que, além de composições de João do Vale e Zé Kéti, observamos no repertório canções de autoria de Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Newton Teixeira, Tom Jobim, Francisco de Assis e Edu Lobo que complementavam um elenco musical diversificado que faz do *Show Opinião* um espetáculo que pode ser facilmente definido como um divulgador da música popular brasileira.

Uma das últimas canções apresentadas é “Opinião”, composta por Zé Kéti. Em coro, o trio de atores reforçava a idéia da resistência e da conscientização que poderiam ser praticadas a partir da simples exposição de uma opinião. Vejamos alguns versos: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Mas eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não/ Se não tem água/ Eu furo um poço/ Se não tem carne/ Eu compro um osso/ E ponho na sopa.”⁸³

A sina dos pobres brasileiros, que tanto foi ressaltada no decorrer do espetáculo, é a temática que também o finaliza. No entanto, percebemos ao longo desta pesquisa que, após os atores deixarem o palco, a mensagem que permeava a platéia era a de que reconhecer os problemas que afligem a sociedade é o primeiro passo rumo à resolução deles. Aquele era o momento de refletir sobre questões coletivas, de discutir sobre elas,

⁸¹ “Rio 40 graus” foi escrito e dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1955. Em estilo de documentário, o filme conta a vida de jovens das favelas cariocas e suas dificuldades, expondo e criticando os abismos sociais do Rio de Janeiro.

⁸² Ver *Idem, ibidem*, p. 66 e 70.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 62.

de resolvê-las; era preciso opinar. Opinião, algo tão simples, mas capaz de revolucionar, de fazer de um espetáculo teatral um marco na história do teatro e na história do Brasil.

O *Show Opinião* encerrava com os três atores cantando, em coro, versos das principais canções do repertório, dando a impressão de que mais uma vez era preciso chamar a atenção da platéia. Depois das palmas, o fim do espetáculo⁸⁴ e o começo da germinação de uma consciência política naqueles que o assistiram.

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, mata e come!⁸⁵

⁸⁴ É possível notar no áudio do espetáculo a reação positiva da platéia após o término dessa canção e das demais. *SHOW OPINIÃO*. Rio de Janeiro: Polygram, 1994, CD.

⁸⁵ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 82.

CAPÍTULO 2

OPINIÕES SOBRE O *OPINIÃO*

Movidos pelo interesse em compreender as intrincadas relações entre sujeitos sociais, tempos e espaços, aqueles que realizam o estudo histórico podem e devem procurar, nas mais diversas fontes, respostas possíveis para as problemáticas que levantam. As representações culturais – teatro, música, literatura e artes plásticas – por exemplo, compõem um caleidoscópio de significados que contém impressões, angústias, costumes e reações próprias de determinado contexto social e, justamente pela pluralidade de sentidos que fomentam, tornam-se fontes importantes para os historiadores.

No que se refere ao período da ditadura militar do Brasil, tais expressões artísticas servem de base para investigações sobre as formas de resistência que se desenvolveram a partir do golpe. Nesse ínterim, enxergamos no teatro e na música uma espécie de manifestação peculiar contra os desmandos e as atrocidades cometidas pelos militares. O espetáculo *Show Opinião*, que foi encenado poucos meses depois do início do regime militar, suscita a busca por referências culturais, uma vez que se trata de uma peça, em formato de musical, com um conteúdo tipicamente popular, que critica e questiona a realidade do Brasil de então.

Engajar-se na investigação de qualquer espetáculo teatral é estar comprometido a enfrentar um sem-número de desafios, pois o teatro é uma expressão artística e cultural que, como todas as outras, está com os pés cravados na conjuntura histórica em que foi produzida, representando e refletindo problemas que afetam indivíduos sociais de determinada época.

Logo, o *Show Opinião* exige que levemos em consideração não só para o período histórico em que foi constituído, os primeiros meses que sucederam a decretação da ditadura no país, mas para o reflexo de seu impacto na sociedade, isto é, para as interpretações a respeito do significado político e cultural de sua encenação. Para tanto, travaremos um diálogo com críticos teatrais, escritores e historiadores que vêem nesse espetáculo uma veemência histórica e política, levando em consideração o contexto em que foram elaboradas essas opiniões.

No capítulo anterior vimos que esse acontecimento teatral, embora tenha gerado um sucesso de público, não foi unânime quanto à apreciação dos críticos da época. José

Ramos Tinhorão ilustra esse cenário, nos levando a refletir sobre as verdadeiras intenções dos dramaturgos do *Opinião* ao questionarem problemas sociais que, segundo ele, possivelmente desconheciam, com o simples propósito de alimentar um sentimento mesquinho de justiça social. Entretanto, não é apenas Tinhorão que julga este musical.

No ano de 1982, Edélcio Mostaço revisita a história do teatro nacional em *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*⁸⁶, destacando seus principais acontecimentos. Dentre eles, seria inevitável descartar o *Show Opinião*, no entanto o autor, que também é crítico teatral, define esse espetáculo como aquele que mais marcou a década de 1960 por ter sido o primeiro a estreiar após o golpe militar: “*Opinião* é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época.”⁸⁷

Nota-se que Mostaço reconhece a importância da peça frente ao momento de transição o qual sofria a sociedade brasileira, contudo, não deixa de reconhecer nela um falso anseio de popularização, uma vez que o espetáculo, a seu ver, era apresentado para uma parcela de artistas assumidamente engajados que já comungavam das mesmas críticas sociais que eram expostas na peça. Além disso, o fato de estarem às portas da decretação da ditadura, fazia com que os dramaturgos maquiassem o ataque ao governo a partir de relatos de problemas de ordem pública, como por exemplo, o êxodo rural e a marginalização dos moradores das periferias, o que para o autor prejudicou a autenticidade de seu protesto. Diz:

Nada podia, pela ação da Censura, ser muito explícito. Como nos ritos religiosos, onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis circunscrevendo, portanto, um código 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 platéia.⁸⁸

O que Mostaço pretende esclarecer com essa afirmação é que, apesar de todo o espetáculo se basear na necessidade de fazer emergir uma consciência política homogênea na sociedade brasileira, o que é de real valor, o público atingido não era popular; isso significa que a encenação do *Show Opinião* não passou de um circuito fechado onde idéias e críticas eram acolhidas pela mesma parcela artística que as geraram.

⁸⁶ Ver MOSTAÇO, Edélcio. *op. cit.*

⁸⁷ *Idem, ibidem*. p. 76.

⁸⁸ *Idem, ibidem*. p. 77.

O período em que escreve, o início dos anos 1980, é determinante, afinal, nesse contexto era possível fazer uma leitura mais ampla dos espetáculos teatrais ditos de protesto que haviam sido encenados nas décadas anteriores, inclusive pelo Grupo Opinião. Sua conclusão faz jus a todo equilíbrio de opiniões que desenvolveu ao longo de sua obra, a de que o teatro engajado no levante contra a ditadura era bem intencionado, mas medíocre, pois grande parte de seus idealizadores era membros de uma “esquerda festiva”⁸⁹, que não levava a oposição política como algo sério e comprometedor.

Seu olhar é importante para que possamos vislumbrar o horizonte de complexidades gerado por todo espetáculo de teatro. De fato, parte da platéia do *Opinião* foi ocupada por partidários dos CPCs e de outros movimentos sociais, como por exemplo a UNE, e já eram presença assídua nas salas de espetáculo dos grandes centros culturais.⁹⁰

Essa elucidação pode ser complementada por Leslie Hawkins Damasceno, que em 1994 promove uma análise consistente do *Show Opinião*. A consistência que me refiro existe porque a autora procura observar esse espetáculo por todos os prismas possíveis: ideológico, estético, político e social, sem destacar de seu interior a trajetória de seus dramaturgos e o contexto histórico em que estava inserido.

Num primeiro momento, Damasceno corrobora a visão de que o Grupo Opinião, formado a partir da estréia do *Show*, se tratou, na verdade, de uma estratégia dos membros reminiscentes dos Centros Populares de Cultura para continuar suas atividades; os antigos cepecistas então, sedentos por um levante cultural contra o golpe, acabaram encontrando no teatro profissional um espaço onde poderiam dar continuidade às idéias e aos trabalhos adormecidos a partir de seu fechamento. O poeta Ferreira Gullar explica que “para continuar aquele trabalho precisávamos de um teatro, de um grupo, de espetáculos pagos, mantendo tanto quanto possível, o espírito da atividade interrompida, dentro das novas condições.”⁹¹

A autora ainda aponta três fatores que fizeram do *Opinião* um espetáculo de destaque dentre os assinados por Vianninha: a escolha pelo estilo de musical fazia com que o interesse pela peça se multiplicasse e conseqüentemente rompesse possíveis

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁹⁰ Surpreendente seria se Paulo Pontes, Vianninha e Armando Costa, fizessem um espetáculo distante da estrutura cênica desenvolvida nos CPCs – pautada na popularização dos meios de encenação e de suas temáticas – e que acabara de ser posto em ilegalidade.

⁹¹ GULLAR, Ferreira *apud* DAMASCENO, Leslie Hawkins. *op. cit.*, p. 153

barreiras de classe; “o show desejava demonstrar um sentido de unidade cultural dos vários setores da sociedade brasileira através de uma ênfase na música popular”⁹²; e a forma original que seu teor político foi exposto, por meio de canções e testemunhos, além de ser inédita, marcaria para sempre a história do teatro nacional.

A partir daí Damasceno nos apresenta uma análise detalhada sobre o *Show Opinião* no qual podem ser destacados alguns pontos. O entrecruzamento entre músicas e falas nessa montagem é interpretado por ela como uma ferramenta teatral escolhida pelo diretor, Augusto Boal, para fazer possível um movimento harmonioso entre os temas – diferenças de classes, êxodo rural, imperialismo – e seu caráter de protesto, frente à conjuntura histórica daquele período. Segundo a autora, esse esquema “foi estruturado para incluir alusões e referências específicas àquele momento da história brasileira. A idéia era apresentar uma colagem desses vários elementos para dar profundidade e um sentido de continuidade histórica ao protesto.”⁹³

A música é um recurso teatral que opera em uma encenação com a mesma importância que um cenário ou um figurino, entretanto, no *Opinião*, as canções criam uma atmosfera de pertencimento para os atores e para a platéia, que emanados pelo espírito de inconformismo, saudosismo ou espontaneidade gerados pelas músicas, acabam identificando-se com os lamentos revelados no palco. Esse era o propósito óbvio de seus dramaturgos. Mas esse tipo de troca entre testemunhos e apresentações musicais, ou fragmentações, são vistas por Leslie Damasceno como uma ferramenta ainda mais pretensiosa:

A fragmentação funciona objetivando atingir três níveis. Os cortes sintáticos e as mudanças de cena enunciam um estilo de crise, transmitindo a confusão social e a ânsia de comunicar que caracterizam os meses que seguiram abril de 64. Mas essa estética de fragmentação também é experimentada como emblemática da espontaneidade de invenção e associação que os cantores e autores encontram na cultura popular. Em termos de estruturação do conteúdo temático, a justaposição de segmentos significativos discretos tem a intenção de construir os argumentos sociais e políticos por trás da opinião expressa.⁹⁴

Seguindo nessa esteira, nos deparamos com mais uma crítica a respeito do conteúdo político do espetáculo:

Em termos de seu conteúdo de crítica social, econômica e política, existem fraquezas contextualmente relevantes. As noções econômicas e políticas que subjazem ao texto compartilham as mesmas falhas analíticas das teorias do desenvolvimento dependente que o Iseb estava começando a delinear antes

⁹² DAMASCENO, Leslie Hawkins. *op. cit.*, p. 153.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 154.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 163.

do golpe. Também, (...) a posição ideológica que o espetáculo defende a respeito do povo é questionável. No entanto, independente de todas as ressonâncias e correspondências mencionadas nesta análise terem sido percebidas pelo público do espetáculo, foi a *textura* das alusões que criou um relacionamento verdadeiramente histriônico entre a produção e seu público. O espetáculo incorporou a textura do reconhecimento moral em um tempo de crise.⁹⁵

A partir dessa afirmação, podemos estabelecer uma ponte entre a crítica de Leslie Damasceno e Edélcio Mostaço, sobretudo quando levantam a seguinte questão: quem é o povo no Brasil? Procurar solucionar essa problemática, levando em consideração a menção constante com que é feita no texto e na encenação do *Show Opinião* é de suma importância, pois fundamenta a hipótese de qual seria o verdadeiro sentido ideológico dessa peça.

Mostaço, cuja visão foi aqui ligeiramente mencionada, enxerga no *Opinião* uma influência direta das teorias desenvolvidas no final da década de 1950 pelo Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) a respeito de “povo”, e que por sua vez forjou “a práxis política do Partido Comunista Brasileiro (PCB).”⁹⁶ Em termos resumidos, a definição de “povo” para esse setor da intelectualidade brasileira, é a de que há uma diferença de significados entre povo e nação, que apesar de serem complementares, são distintos em seu interior, como podemos verificar na explicação de Mostaço:

Povo é decididamente um conceito antropológico, antes de ser político; e nação, 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.⁹⁷

Quando abraçada por determinada vertente política, essa noção de “povo” é transformada numa bandeira a ser levantada em pró da divulgação de um ideário, no caso do PCB, a favor da igualdade entre as classes sociais. Esse sentido em ser “povo” é declarado no *Show Opinião* sem nenhuma distorção, o que comprova que seus criadores são partidários do pensamento revolucionário sustentado pelo PCB. E mais do que isso: a escolha de um repertório popular, somado às reflexões oriundas dos testemunhos, imprimia ao público do *Opinião* o benefício e a necessidade em ser “povo”, como se a partir desse reconhecimento, a utópica revolução social pudesse de fato ser atingida.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 163.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁹⁷ MOSTAÇO, Edélcio. *op. cit.*, p. 78.

Logo, aqueles que diziam ser parte do “povo brasileiro” estariam automaticamente inseridos numa conjuntura de protesto contra a ditadura militar.

Edélcio Mostaço esclarece essa visão: “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”⁹⁸, ou seja, ser “povo” é o mesmo que fazer parte de uma espécie de trincheira política e social contra determinado governo e a favor de uma unificação entre as classes.

Tanto Mostaço quanto Damasceno dialogam a respeito desse paradoxo. Ambos concordam que a suposta obstinação daqueles que tomam para si o caráter de “povo” é decorrente das noções de “nacional” e “popular” que foram fortalecidas pelo PCB, cujo objetivo era travar uma luta contra o imperialismo norte-americano e defender reformas de base para toda a sociedade.

Entretanto, a verdadeira face desse “mito da democracia” revela a instância de uma burguesia decadente, que via na militância esquerdista uma forma de converter força e apoio político para atender seus próprios interesses. Edélcio Mostaço também corrobora essa visão quando argumenta que a então chamada “revolução burguesa”, maquiava uma luta interna entre a burguesia industrial e a aristocracia latifundiária por espaços no mercado interno nacional, desde a década de 1950 e que fora impulsionada pelo avanço econômico prometido pelos militares.⁹⁹

A partir dessa discussão a idéia reforçada pelo *Show Opinião* de que todos eram e deveriam se orgulhar em ser “povo” torna-se bastante contraditória, afinal, por trás da defesa dos direitos dos pobres eram fortalecidos os mesmos segmentos sociais que os exploravam. Também era falsa a idéia de que a esquerda no Brasil, mesmo naquela época, era unida.

Como mencionado no capítulo anterior, a personagem/atriz Nara Leão, ao mesmo tempo em que leva ao palco deste espetáculo um conceito romântico de militância, conseqüente de sua voluntariedade em sair da zona de conforto a qual ocupava em sua vida particular (Nara era uma jovem rica), para adentrar num ambiente de embate político e de defesa da igualdade social, traz também à tona a possível

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁹⁹ *Ver Idem, ibidem*.

contradição a qual esse tipo engajamento, quase mítico, pode gerar. Diante disso é automático o questionamento: ele é ou não verdadeiro?¹⁰⁰

O crítico ferrenho da peça e de tantas outras vertentes artísticas ditas engajadas, José Ramos Tinhorão, é enfático ao dizer que tudo isso não passa de um disfarce para arrecadar a uma elite intelectual vigor, prestígio e rendimentos. Também aqui podemos acrescentar a opinião de Mostaço, que compartilha com o colega Tinhorão sobre o questionável posicionamento político de Nara Leão e de todos os outros membros do *Opinião*. Vejamos o que diz o autor:

Talvez por isso, 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 classe, era rebatido pela cantora com 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*.¹⁰¹

O *Show Opinião*, por sua vez, pode ser observado como a materialização perfeita do movimento que foi feito pelos partidários dessa ideologia democrática ao longo do tempo: partiu do Partido Comunista Brasileiro, foi abraçada pelos CPCs que a transformaram num front cultural, e ao chegar num cenário de repressão política, se transformou numa peça teatral. Mas por que o teatro? Leslie Damasceno responde:

O teatro assumiu o principal papel no contexto cultural: ele teve acesso a um público mais amplo em comparação com as outras artes; era mais rapidamente produzível do que o cinema ou publicações; (...) e o teatro, por natureza, permite uma empresa mais coletiva tanto na produção como na relação com o público do que a outras artes.¹⁰²

E mais do que fruto dessa sequência de acontecimentos históricos, o *Show Opinião* é uma das muitas manifestações do romantismo revolucionário brasileiro que se instaurou em definitivo na década de 1960, a partir da tomada do poder pelos militares. Este romantismo, como discute Marcelo Ridenti, imprimia crítica à sociedade capitalista e seus enraizamentos: os abismos sociais, o imperialismo americano, a luta por domínio econômico pela burguesia, dentre tantos outros que já foram aqui elucidados.

¹⁰⁰ Refiro-me ao trecho, aqui já explorado, em que Nara discute com uma voz misteriosa sobre sua pretensão em cantar baiões. Ver COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.* p. 73-78.

¹⁰¹ MOSTAÇO, Edécio. *op. cit.*, p. 78.

¹⁰² DAMASCENO, Leslie Hawkins. *op. cit.*, p. 168.

O que dava ao Brasil um caráter particular frente ao retrato romântico dessa revolução política são as suas adjacências, que renderam não apenas movimentos políticos estudantis, rurais e trabalhistas, mas sim um contágio cultural, que abarcou setores imateriais da sociedade, levando o cinema, o teatro e a música a também serem um instrumento de luta política.¹⁰³

Nos resta então solucionar talvez a mais importante das sentenças: quem era o público desse espetáculo? “De acordo com João das Neves, (...) *Opinião* atraiu basicamente estudantes e pessoas do mundo artístico, apesar de seu público variar de estudantes a classe média alta”.¹⁰⁴ E para Mostaço: “Se os intérpretes e criadores do *Opinião* não apenas se auto-denominavam *povo*, o que salta aos olhos é o reconhecimento de seu público: ele, também, vendo-se como *povo*.”¹⁰⁵

A estrutura dramática do *Show*, música somada à encenação, tinha como objetivo fazer com que a platéia acreditasse que aqueles atores representavam segmentos da sociedade brasileira, ou seja, do povo brasileiro. A crítica literária e pesquisadora das artes cênicas, Iná Camargo Costa, encontra nessa característica do espetáculo uma de suas maiores deficiências, sobretudo no que consiste a utilização do recurso musical.

O repertório escolhido, a seu ver, revela uma tendência iniciada pelos CPCs de fazer com que toda música tenha obrigatoriamente um conteúdo político e social, isto é, que compartilhe um caráter ideológico. Essa postura acarretaria numa limitação da produção artística nacional, que se engessaria em “tipos” musicais, com por exemplo, às canções de protesto. Iná Costa acredita que essa mensagem passada no *Show Opinião*, auxiliava a circulação de músicas com conteúdos tipicamente populares – que citavam problemas das classes periféricas e alegorias regionais – e demonstrava ainda a eficácia de uma produção cultural feita à contrapelo; entretanto, é preciso ressaltar quem eram os artistas que cantavam os lamentos dos pobres. Nesse ínterim, a autora ressalta a hipocrisia dos idealizadores do musical, fazendo uma referência direta à participação de Nara Leão:

Cada artista deve cantar apenas o tipo de música “adequado” ao seu perfil – isto é, definido pelos interesses do mercado. Um músico de classe média, como os de Copacabana à época, não que tem se envolver com o repertório popular e muito menos com o nordestino; quem faz música não tem que desenvolver preocupações sociais. (...) O interesse pelos assuntos populares

¹⁰³Ver RIDENTI, Marcelo. O romantismo revolucionário nos anos 60. In FREIRE, Alípio et alli. Tiradentes: um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos. SP: Scipione Cultural, 1997.

¹⁰⁴DAMASCENO, Leslie Hawkins. *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁵MOSTAÇO, Edélcio. *op. cit.*, p. 79.

não passa de hipocrisia e populismo de “gente rica” que nunca viu um lavrador (ou operário, ou favelado), uma forma, enfim, de ganhar dinheiro à custa desse repertório.¹⁰⁶

Todavia, reconhece que “dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o *Show Opinião* marca o início de uma revolução, segmentando e criando um novo gênero, mais tarde nomeado de MPB.”¹⁰⁷

A ponderação feita pela autora refere-se às canções populares do espetáculo, em sua maioria compostas por João do Vale, que até aquele momento não circulavam no mercado fonográfico nacional. São músicas, como já mencionado, que ilustram uma atmosfera simplória, da vida longe dos grandes centros urbanos, onde expressões criativas pululam como reflexo de uma originalidade cultural desconhecida pela grande maioria do público.

A recorrência a este estilo musical no *Show Opinião* pode ser visto, realmente, como um divisor de águas, ou mesmo como um germe que futuramente resultou na MPB, como interpretou Iná Costa, afinal, o baião e o samba cresceram dentro da indústria cultural brasileira neste período, um exemplo disso foi o impulso nas carreiras de João do Vale, Zé Kéti e Maria Bethânia. Vejamos trechos de um samba “Partido Alto” que faz parte do repertório do *Opinião*, e traz gírias e trocadilhos tipicamente populares:

Menina, casa comigo
 Que eu sou bom trabalhador
 Com chuva não vou à roça
 E com sol também não vou. (...)
 Tava jogando baralho
 Na porta do cemitério
 Todo mundo tava rindo
 Só o defunto tava sério. (...)
 Preto não vai para o céu
 Nem que seja rezador
 Preto cabelo de espinho
 Vai espetar Nosso Senhor.¹⁰⁸

É de suma importância que tomemos cautela ao analisarmos as críticas do *Show Opinião* até aqui apresentadas. Apesar de toda sua fundamentação, não podemos tomá-las como uma opinião unânime acerca do espetáculo, pois naquele momento histórico, sua montagem serviu como uma válvula de escape para muitos brasileiros que se viam subjugados a um governo adverso. Essa característica foi reconhecida e valorizada por

¹⁰⁶ COSTA, Iná Camargo. *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 111.

¹⁰⁸ COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 24-25.

muitos críticos teatrais e jornalistas que atuavam naquela época e foram espectadores do *Show*, como por exemplo, Miguel Neiva:

Atravessamos um tempo ruim. (...) Os atuais donos da vida são tipos sombrios, que segregam o pessimismo e a negação das qualidades do povo. (...) São deformadores profissionais do caráter nacional. Em contraste com esse clima torvo, os jovens de “Opinião” nos trazem a imagem do Brasil confiante, mordaz e gaiato embora sofrido, capaz de rir de suas desgraças para melhor superá-las. (...) Eles fazem isso através da música popular e de suas próprias e modestas biografias.¹⁰⁹

E mais:

“Opinião”, marcando a volta dessa mesma corrente [de peças teatrais engajadas] é um espetáculo digno de nota. Ali, o cancionista popular, com seu lirismo apaixonado, com a rude franqueza, com a aguda ironia, atinge a platéia com toda plenitude, dando autoridade à opinião de Nara, Zé Kéti e João do Vale, três personagens expressando, com o fervor dos jovens, a conscientização da realidade brasileira e sua inesgotável confiança no futuro, que é, afinal de contas, a característica que nos tem feito sobreviver.¹¹⁰

É interessante notar, a partir das opiniões cotejadas, a forma contraditória com que este espetáculo foi recebido. Suas interpretações oscilam entre a visão de que todo aquele espetáculo, esteticamente revolucionário, era reflexo de um engajamento medíocre de uma classe artística criativa mais pouco politizada; de que sua posição paternalista frente aos problemas dos pobres, à valorização de uma produção cultural que, naquele período histórico, era pouco divulgada; e de que se tratava de show, no sentido literal da palavra, pois compartilhava um repertório rico de simbolismos da cultura nacional, e uma conjuntura cênica inédita. Todos estes pontos são parte do terreno onde se firmou esse edifício teatral e justifica ainda, sua historicidade.

Como já mencionado, o repertório somado às falas, procurava fazer emergir um espírito crítico na platéia. Tratava-se de um protesto, de fato, uma vez que se atentava a expor problemas sociais, mas mais do que isso, no *Show Opinião* foi feita uma espécie de “protesto velado”, pois o simples posicionamento contra o governo naquele momento, acarretava em retaliação. Maria Helena Kuhner e Helena Rocha identificam no musical esse tipo de reivindicação original. Segundo elas, trata-se de “um protesto suprimindo a falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto, sim, ainda que sob a forma simples e espontânea de uma opinião.”¹¹¹

¹⁰⁹ NEIVA, Miguel. “Opinião”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, ano XIV, n° 1452, p. 4, 28 de dezembro de 1964.

¹¹⁰ ALVIM, Thereza Cesário. “A opinião dos jovens”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, ano XIV, n° 4640, p. 1, 19 de dezembro de 1964.

¹¹¹ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *op. cit.*, p. 46.

A então necessária opinião era apresentada, simultaneamente, por duas vertentes artísticas de forte apelo popular: o teatro e a música. Por sua vez, a referência à cultura popular procurava instigar a platéia a constatar que os signos culturais por eles compartilhados precisavam ser valorizados e, mais do que isso, utilizados como um canal de comunicação entre os indivíduos dessa classe. Nesse sentido, podemos afirmar que a escolha de um conteúdo majoritariamente popular, somado à estrutura estética e ideológica do teatro engajado, fez do *Show Opinião* um exemplo eficaz de um caminho rumo à emancipação política do povo brasileiro.

O historiador Marcos Napolitano incita um debate acerca do recurso teatral e musical como meio de resistência nos primeiros anos da ditadura militar. Segundo ele, tomar as artes de performance como um canal de protesto foi, ao mesmo tempo, perspicaz e eficiente, afinal, os artistas que militavam a favor da transformação política do país deveriam recrutar o máximo de espectadores e somente através da união dessas duas artes isso poderia ser realizado. Tanto o *Show Opinião* quanto os musicais que os sucederam significam, para o autor, “o primado da emoção, que levaria ao desentorpecimento do homem e, conseqüentemente, criaria a base para a consciência social.”¹¹²

Napolitano analisa o repertório do espetáculo como um ponto digno de destaque em toda a sua estrutura, referindo-se ao fato de que, por mais que estivesse revestido de expressões regionais, aparentemente simplórias, ele trazia uma poética de protesto e, portanto, de inconformismo — elementos que, no *Opinião*, deram o tom exato do sentimento de resistência que os dramaturgos buscavam emanar. Uma vez que seus idealizadores estimavam atrair um público de massa, a fim de expor e discutir questões de ordem pública, a escolha da música popular soava mais que uma tática, capaz de trazer à tona uma sensação de pertencimento cultural e político.¹¹³

Compartilhando essa visão, Arnaldo Contier analisa a música popular brasileira como uma vertente musical recheada de complexidades, sendo uma delas seu sentido engajado. Tomando como exemplo o compositor Edu Lobo, que também tem canções no repertório do *Show Opinião*, Contier escreve a respeito do menosprezo à cultura popular. Salienta que, desqualificados por uma elite cultural, os signos populares apresentam na verdade uma autonomia discursiva, ao mesmo tempo em que discutem e

¹¹² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 66.

¹¹³ Ver *Idem, ibidem*, p. 66 e 68.

revelam a insatisfação de um povo que busca a justiça social. Por esse motivo, o autor enxerga as representações culturais do universo popular como aquelas que são genuinamente brasileiras e que são, no *Opinião*, devidamente apresentadas.¹¹⁴

Para este historiador, a montagem do *Show Opinião* reitera uma mudança na concepção de arte nacional, que passa a resgatar a brasilidade ao destacar os pobres e os signos da cultura popular. No que diz respeito à música, o samba, a moda-de-viola e o baião, também inseridos no espetáculo, levantavam a bandeira da musicalidade sertaneja, atingindo um público mais amplo, inclusive setores conservadores da indústria cultural.

Essa “nova direção” das artes complementa o sentido das músicas e peças teatrais de protesto ao ceder às problemáticas sociais um espaço de destaque. Contier fomenta discussão a respeito desses espaços apresentados no *Show* por meio dos “chamados ‘novos lugares’ de memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso (...), o coronelismo”¹¹⁵ e também em torno de uma nova possibilidade de divulgação de teatro em lugares públicos, como praças e auditórios universitários.

A conjuntura histórica inserida no texto e nas canções do espetáculo abre nossos olhos para uma perspectiva ampla de compreensão acerca da dicotomia entre a política repressiva da ditadura e sua recepção pela sociedade, sobretudo pelos artistas engajados. Orientados por essa visão, buscamos captar o sentido da construção do musical como uma resposta à mudez que se tentava impor às artes e também compreender a repercussão da escolha dos autores em fazer da cultura popular a grande protagonista dessa obra.

Além disso, é curioso perceber que apesar da oposição existente entre certas opiniões a respeito do *Show*, seu conteúdo político e sua estética inovadora eram ressaltados, como pudemos ver nas passagens de jornais. Esse reconhecimento é importante, pois o que nos leva a verificar neste espetáculo uma historicidade, é a forma com que foi recebido naquele contexto, como era interpretado e os motivos que fizeram

¹¹⁴ Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

dele um sucesso de público.¹¹⁶ É limitado pensar que o *Show Opinião* é um marco dentro da história do teatro brasileiro, pelo simples fato de ter sido o primeiro a estrear após a decretação da ditadura. Procuramos provar aqui que este não é o motivo.

Em 2001, Maria Helena Kühner e Helena Rocha, desenvolveram uma análise importante sobre *Show Opinião*. Mais que um estudo, a obra *Opinião: para ter opinião*¹¹⁷ permite um resgate dos significados da peça e de sua conjuntura histórica a partir de um esquema rico de informações a respeito do universo político e cultural em que surgiu a idéia dessa montagem. Essa obra traduz a bagagem de conhecimentos a respeito da arte teatral de suas autoras, que enxergam na pesquisa do teatro, um meio para compreender os tipos de manifestações políticas da sociedade. Maria Helena Kühner, por exemplo, vem desenvolvendo a mais de três décadas, estudos referentes ao teatro brasileiro e suas vertentes.

Sua proposta é dar vida a uma temática que nem sempre é valorizada nos estudos históricos, as peças teatrais, destacando ainda a representatividade do *Opinião* à luz do período da ditadura militar. Todas as observações levantadas partem do pressuposto de que este espetáculo, em especial, foi ignorado pela história oficial, que, por razões não respondidas, desprezou sua importância cultural, política e, portanto, histórica.

Por ser reconhecido como um teatro de participação, o *Show Opinião*, segundo elas, procura instigar seu público a fazer emergir suas próprias opiniões a respeito de si e da sociedade onde vivem para que pudessem então emancipar-se, tomar as rédeas de sua vida e lutar por um país mais justo¹¹⁸. O recurso utilizado para desencadear esse sentimento é o ato da fala, mais do que isso, da fala performática, resultado da soma entre os testemunhos e as canções, “pois é este acontecer cênico que tem a possibilidade, súbito, de causar impacto maior que o previsto. Um exemplo, a música.”¹¹⁹

¹¹⁶ Nas primeiras semanas o Show Opinião atingiu mais de 25.000 espectadores no Rio de Janeiro e posteriormente, mais de 100.000 nas salas de espetáculo de São Paulo e Porto Alegre. Ver KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁷ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *op. cit.*

¹¹⁸ As autoras verificam no uso da linguagem regional utilizada pelos atores, e no canto, um levante a favor da independência cultural do Brasil, isto é, uma resistência. Quando a platéia se depara com essa característica da encenação sentem o ímpeto de “retomar a posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome (“Eu sou”), de situar-se no plano social.” *Idem, ibidem*, p. 67.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 47.

O trio de atores não encenava personagens pré-determinados. O que ocorria no palco do teatro Shopping Center, era a “teatralização da vida”¹²⁰, pois quem se dirigia à platéia era o indivíduo por trás do status de ator. Os relatos, por sua vez, soavam como desabafos de pessoas comuns, opiniões reais a respeito do cotidiano por eles enfrentado. Essa vivência transmitia ao público um sentimento de identificação, peça chave no desenvolvimento do tão necessário espírito crítico naquele momento histórico.

As questões levantadas fundamentam uma conjuntura de inconformismo: a condição do nordestino retirante, a situação da mulher trabalhadora, o problema da terra, o colonialismo cultural, a falta de incentivo enfrentado pelos artistas nacionais e a opressão política. Essa multiplicidade de temáticas soa, para Kuhner e Rocha, como uma espécie de caleidoscópio de sentidos, pois uma vez que surgem no centro da encenação, evocam uma sensação de surpresa, de superação, de resistência, coragem e auto-afirmação.

Além disso, a ponte estabelecida entre o palco e a platéia, revela a possibilidade de, por meio de um front cultural expresso ali pela arte cênica, romper com a hierarquia social, com os estigmas do público e do privado e fazer emergir uma comunhão de valores. “Daí a insistência formal na *espontaneidade*, na variação de temas, de ritmo, de músicas, na *imprevisibilidade* da ação cênica, na permanente troca ou interação entre as diferentes dimensões – a poética, a ética, a histórica – dos testemunhos, que vão desdobrando a ação.”¹²¹

O *Show Opinião* é uma viagem no tempo. Uma retomada na busca pela identidade teatral brasileira. É uma recusa às amarras que tentavam impor na cultura nacional. Portanto, “reencenar o próprio processo, (re)passar a experiência, própria e alheia, passar pelos acontecimentos que a compõe, é uma forma de passar através da falta de respostas.”¹²²

Críticas e apologias à parte, esse espetáculo serve como prova de que nos meandros das representações culturais se escondem mais informações históricas do que almejamos imaginar. A complexidade com que foi escrito, produzido, encenado, recebido e posteriormente estudado, justificam o motivo pelo qual o *Opinião* é destaque dentre as muitas obras de sucesso do nosso teatro. A música, os testemunhos, o coro, o

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 69.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 69.

improviso, os atores, o palco em formato de arena, toda a simplicidade que dispunha, materializava uma realidade desgostosa, mas que fazia com que emergisse a resistência.

· Seu verdadeiro sentido, sua verdadeira face, talvez nunca será revelado. No entanto, esse não é nosso objetivo. No presente momento, posso afirmar com segurança que o *Show Opinião* é um dos espetáculos mais importantes dentro da história do teatro brasileiro. E ainda ousar permitir-me uma paráfrase: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Mas eu não mudo de opinião.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já mencionado, para trabalhar representações culturais como fontes de pesquisa em História, é preciso que o historiador esteja ciente dos desafios a serem enfrentados, pois manifestações de uma determinada cultura, cultivada por uma sociedade, num dado contexto histórico, evoca conceitos demasiadamente subjetivos, pluralidade de sentidos, impressões particulares, angústias, interpretações da vida dos homens e conseqüentemente, da história que escreve.

Entretanto, no meio deste terreno recheado de obstáculos encontra-se a historicidade e o motivo pelo qual é instigante lidar com pesquisas que levam à consulta deste tipo de material. No que se refere aos textos teatrais e as encenações, esse leque de possibilidades de abordagens se multiplica, pois o teatro, além de ser resultado da rica atmosfera que paira a cultura de uma sociedade, sobretudo a cultura brasileira, servem como um espaço de troca de experiências, de levantamento de questões e de resoluções de problemas coletivos.

A presente pesquisa não se distanciou desse sentido. Analisar o texto teatral do *Show Opinião*, que foi o primeiro movimento deste estudo, o conduziu para um caminho inesperado, que ampliou minhas expectativas e me fez concluir, de antemão, que este espetáculo não se tratava apenas de uma montagem que possivelmente estabeleceu uma ligação direta com a ditadura militar, ligação esta que de fato existiu, mas que esta era somente uma peça de um quebra-cabeça complexo que foi o *Opinião*.

Todos os motivos que o fizeram ser excepcional dentre os tantos outros sucessos do teatro no Brasil, já foram aqui elucidados. Contudo, é interessante destacar alguns pontos que o definem, na minha opinião, como um marco na história das artes cênicas nacional e justificam em definitivo, sua veemência histórica: O *Show Opinião* merece ser valorizado primeiramente pela estética revolucionária com que trabalhou – música somada à encenação –, pelo repertório popular, que lançou nos centros de divulgação cultural, composições que quase sempre eram descartadas pelo mercado fonográfico da época, e ainda pelo estilo despojado de sua cênica (ilustrado pelo palco em formato de arena, sem nenhum cenário), que traduz um teatro vanguardista, político e audacioso.

Desta forma, é preciso que olhemos este espetáculo sim, como uma resposta ao andamento da política do país no início da década de 1960. Embora não haja menções diretas à recém decretada ditadura militar, é evidente o apelo político do *Show Opinião*

e a crítica feita pelos dramaturgos ao governo por meio da exposição dos testemunhos dos atores, que por sua vez, levantavam questões ordinárias do cotidiano da grande maioria dos brasileiros: a exclusão, a marginalidade, o machismo, a segregação da cultura nacional frente ao imperialismo americano, o êxodo, a falta de liberdade de expressão.

Nesse ínterim, representações de uma vertente cultural com características populares foram trazidas ao palco, causaram uma identificação com a platéia e demonstravam que era na periferia, em meio aos pobres, que se encontrava a opinião necessária para transformar a realidade do país, do congresso nacional à mais precária das favelas. Ao constatar este fato é preciso remeter ao pensamento elaborado pelos Centros Populares de Cultura, que surtiram uma influência óbvia na constituição do espetáculo.

As críticas ao espetáculo, que foram cotejadas e apreciadas durante esta pesquisa, também geraram um efeito interessante na impressão final frente ao *Show Opinião*. Dentre elas destacarei a de José Ramos Tinhorão e Edélcio Mostaço, que mantêm em comum não só o ofício de críticos teatrais, mas a opinião a respeito do referido espetáculo teatral: a característica cepecista dos seus idealizadores, notável, induz questionar o verdadeiro sentido da montagem e sua autenticidade ideológica; além disso, os pontos por eles levantados, como por exemplo, de que todos os integrantes não passavam de componentes de uma elite intelectual decadente que abusava dos signos populares, e de que não houve uma popularização heterogênea da platéia, acredito serem reais. Todavia, não anulam o valor artístico e político do *Show Opinião*, que têm um peso histórico maior e uma representatividade mais consistente na trajetória da república e do teatro nacional.

Como todas as pesquisas em história, não há conclusão que seja exata. E a exatidão não foi, absolutamente, o foco deste estudo, muito menos a busca por respostas possivelmente seguras. Posso concluir apenas que o *Show Opinião* é um objeto de investigação que furte uma reticência. Além disso, reconheço que a dualidade de sentidos que ilustra o seu acontecimento, é o que o faz ser instigante de ser analisado, pois causa a dúvida, alimenta a curiosidade, instiga a criticar, leva ao perigoso sentimento da admiração, diverte, ensina e prova que às vezes, em tempos de luta e repressão, algo criativo e revolucionário pode surgir e ser um bem para todo um país.

O *Show Opinião* é, literalmente, um edifício de opiniões. Opiniões de um período histórico em que opinar era proibido. Por essas e outras é um marco histórico e deverá ser eternamente estudado, reinterpretado, revisitado e valorizado.

RELAÇÃO DAS FONTES

Texto teatral:

- COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

Cd:

- SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Polygran, 1994, CD

Livros, tese e artigos sobre o grupo e o *Show Opinião*:

- BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante: método e crítica de José Ramos Tinhorão. 5º Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel_Bastos.pdf>. Acesso em dez. 2008.
- BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi – os musicais. In: *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 221-235.
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão – uma biografia*. Rio de Janeiro: Nacional, 2008.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2004.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998, p.13-52.
- COSTA, Iná Camargo. A força de inércia do teatro épico. In: *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p.101-127.
- _____. Teatro e revolução nos anos 60. In: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 183-191.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 137-206.
- DAMAZO, Francisco. A poética intuitiva do cancioneiro de João do Vale. *XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo, 2007. Disponível em: <www.abralic.org.br/enc2007/anais/181247.pdf> Acesso em 15 de jan. 2009.
- _____. *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.
- MARTINS, Edson Soares. “Borandá: As narrativas do exílio no Show Opinião.” In: MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria (org.) *Por uma militância teatral*. Campina Verde: Idéia Ed. 2005, p. 109-125.

- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NEVES, João das Neves. Grupo Opinião: a trajetória de uma rebeldia cultural. *Problemas*, n. 9, São Paulo, Novos Rumos, 1984, p. 55-59.
- _____. 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. 241-248.
- OLIVEIRA, Sirley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais da década de 1960. *XIX Encontro Regional de História*. CD ROM, 2008.
- PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Eu não mudo de opinião. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 121-139.
- TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de “Opinião”. In: *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34. 1997, p. 72-87.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *A nova história cultural existe? In PESAVENTO, Sandra Jatahy e outros (org.) História e linguagens: texto, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / 7 Letras, 2006.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal à Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- GARCIA, Silvana. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Anevir Editora, 1979.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. ArtCultura, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2005.*
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Huicitec, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *O romantismo revolucionário nos anos 60. In FREIRE, Alípio et alli. Tiradentes: um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos*. SP: Scipione Cultural, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes Ed., 1972.