

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

SYLVIA CRISTINA TOLEDO GOUVEIA

OPINIÃO (1964): POÉTICAS DA VOZ, POÉTICAS QUE DÃO VOZ

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutora.

Brasília/2019

SUMÁRIO

OPINIÃO PRELIMINAR	5
1. CAPÍTULO PRIMEIRO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ÉTICO	12
1.1. “O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la”	13
1.2. “Viva a Bossa, sa, sa! Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça!”	15
1.3. “O monarca, a arca, a marca do porvir, será o berro de quem, hoje, não pode rir” .	18
1.4. “Aquela poderosa mas perigosíssima atração da palavra”	20
2. CAPÍTULO SEGUNDO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ESTÉTICO	24
2.1. “O Brasil está à beira da revolução comunista e Moscou é o Recife”	27
2.2. “A poesia e a política são demais para um só homem”	35
2.3. “E no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar”	40
2.4. “Arte não é adorno, som não é ruído e as palavras falam”	48
3. CAPÍTULO TERCEIRO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ÉPICO	55
3.1. “Por teatro moderno entendemos o teatro épico”	56
3.2. “Encaremos serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias”	60
3.3. “Eu quis apenas fotografar o desastre...”	61
3.4. Ecos épicos de “Opinião”	69
4. CAPÍTULO QUARTO: POÉTICAS DA VOZ	79
4.1. <i>Opinião</i> e(m) processo:	80
4.2. Texto e(m) contexto:	84
4.3. Canção e(m) cena:	110
4.4. Palavra e(m) ação:	136
5. CAPÍTULO QUINTO: POÉTICAS QUE DÃO VOZ	156
5.1. “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva”	158
5.2. “A voz ultrapassa a palavra”	162
5.3. “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana”	164
5.4. “A voz é querer dizer e vontade de existência”	168
6. CAPÍTULO SEXTO: PÃO, PÃES E OPINIÃES	175
À GUIA DE OPINIÃO	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191

“Um mal entendido continua possível. Você rejeita, dir-me-ão, a literatura! Pior, acaba contas com ela... Tal não é minha intenção; mas a de estabelecer um vínculo entre dois sentimentos, duas opiniões, entre as quais eu me divido. De uma parte, amo os textos; de outra, a “literatura”, termo abstrato, tanto faz. Ora, o que é mesmo amar os textos? Isso não faz mais sentido que amar os homens, as mulheres ou a humanidade!”

Paul Zumthor

“As palavras não estão em nenhum lugar e estão em toda a parte. São o vazio que preenche um vazio que existe entre um ser humano e outro. Meu corpo é matéria; o que penso, energia. Palavra é ponte”.

Augusto Boal

“O grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda (...) Que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes”

Roland Barthes

“Quem é?”, “Quem fala?”. E eu respondo sem hesitação: “Sou eu”.

Adriana Cavarero

RESUMO

Em 11 dezembro de 1964 estreou, no Rio de Janeiro, o espetáculo “Opinião”, considerado a primeira manifestação de protesto contra a ditadura militar no Brasil. Manifestação poética híbrida, estruturada através da música popular brasileira, o espetáculo foi composto por fragmentos de poemas, canções, narrativas curtas e diálogos, engenhosamente engendrados numa arquitetura *heterodiscursiva* e dialógica. Os temas abordados na obra partiam de uma releitura histórica acerca das desigualdades sociais no Brasil e alcançavam a conjuntura contemporânea à estreia do espetáculo – o golpe militar – em relação ao qual a mensagem era de resistência e de protesto. A arte, no seio do espetáculo, era considerada como pedagogia do entendimento: “Opinião” consistiu numa poética da voz que conferiu espaço a vozes silenciadas pela história e pela conjuntura do pós-golpe, permitindo uma discussão aberta acerca da crise experimentada pela nação. A experiência literária permitiria dominar a crise e transforma-la em palavra? O desenvolvimento do presente estudo principia pela recomposição do espetáculo, a partir da reorganização estruturada de seus fragmentos, compilados no minidocumentário que acompanha esta tese. Após, alcança-se a sua análise, propriamente dita, realizada à luz de uma reflexão inserida no arcabouço da Teoria da Literatura. Para tanto, propõe-se a compreensão do literário para além dos limites do texto escrito, a fim de viabilizar a apreensão do sentido que extrapola domínio do signo linguístico e extravasa na dimensão da performance poética, na concepção que lhe é conferida por Paul Zumthor. Trabalha-se, assim, no limiar da sintaxe expressiva contígua que integra a totalidade da obra. Propõe-se, ainda, e como consequência, a revisão de conceitos a partir dos quais são questionados o sentido e a própria razão do fazer literário. Partindo da investigação das manifestações poéticas de alcance coletivo – notadamente do espetáculo ora analisado – problematiza-se a eficácia revolucionária da palavra e a própria função social da literatura. Poéticas da voz são poéticas que dão voz – eis uma premissa básica. Reside precisamente nesse ponto a razão de se inserir o debate de pressupostos teóricos afetos ao estudo das literaturas e da teoria literária no seio da tessitura – texto em contexto – de “Opinião”.

Palavras-chave: palavra, poéticas da voz, poéticas que dão voz, *Opinião*.

RÉSUMÉ

Le 11 décembre 1964, à Rio de Janeiro, a été inaugurée l'émission "Opinion", considérée comme la première manifestation de protestation contre la dictature militaire au Brésil. Manifestation poétique hybride, structurée à travers la musique populaire brésilienne, le spectacle était composé de fragments de poèmes, de chansons, de récits courts et de dialogues, ingénieusement engendrés dans une architecture dialogique et hétérodiscursive. Les thèmes abordés dans le travail ont commencé à partir d'une relecture historique des inégalités sociales au Brésil et ont atteint la conjoncture contemporaine à la première du spectacle - le coup militaire - dans lequel le message était un message de résistance et de protestation. L'art, dans le spectacle, était considéré comme une pédagogie de la compréhension: «Opinion» consistait en une poétique de la voix qui laissait la place à des voix réduites au silence par l'histoire et la conjoncture d'après le coup d'État, permettant ainsi une discussion ouverte sur la crise vécue par la nation. L'expérience littéraire nous permettrait-elle de dominer la crise et de la transformer en un mot? Le développement de la présente étude commence par la reconstitution du spectacle, à partir de la réorganisation structurée de ses fragments, compilée dans le mini documentaire qui accompagne cette thèse. Après cela, son analyse, réalisée à la lumière d'une réflexion insérée dans le cadre de la théorie littéraire, est atteinte. Par conséquent, il est proposé de comprendre le littéraire au-delà des limites du texte écrit, afin de permettre une appréhension du sens qui dépasse le domaine du signe linguistique et dépasse la dimension de la performance poétique conçue par Paul Zumthor. Ainsi, on travaille au seuil de la syntaxe expressive contiguë qui intègre l'ensemble du travail. Il est également proposé, et en conséquence, la révision des concepts à partir desquels le sens et la raison même de la fabrication littéraire sont mis en cause. À partir de la recherche des manifestations poétiques de portée collective - notamment du spectacle analysé à présent -, l'efficacité révolutionnaire de la parole et la fonction sociale de la littérature elle-même sont problématisées. La poétique de la voix est une poétique qui donne la voix - c'est un principe de base. C'est précisément à ce stade que se trouve la raison pour laquelle le débat sur les hypothèses théoriques concernant l'étude des littératures et la théorie littéraire a été inséré dans le texte - dans le contexte - de "Opinion".

Mots-clés: mot, poétique de la voix, poétique que donnant la voix, *Opinion*.

AGRADECIMENTOS

Aos meus, já nos céus, tão queridos, Joana e Venício.

OPINIÃO PRELIMINAR

“Menino, quem foi teu mestre?”¹

Opinião. Se atentarmos-nos à máxima de Antônio Candido segundo a qual só podemos entender a integridade da obra literária fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (CANDIDO, 2006: 13), talvez nos seja possível superar a disputa – deveras ultrapassada – entre a corrente daqueles que atribuem o valor e o significado da obra à sua capacidade de exprimir certos aspectos da realidade e a corrente daqueles que atribuem a importância da obra às suas operações formais, que independem dos condicionamentos externos à obra, em si, especialmente daqueles de caráter social. Por outro lado, se principiarmos investidos no intento de superar o velho lastro das ideias cediças que condicionam a nossa visão sobre a relação entre arte e sociedade, especialmente no campo que interessa, particularmente, ao presente trabalho, qual seja, aquele dedicado ao estudo das Literaturas e da Teoria Literária, conveniente é que aproveitemos o ensejo e nos proponhamos a ultrapassar, também, a concepção enrijecida de Literatura que, desde o século XVIII, apresenta-se amordaçada nos limites do texto escrito. O silenciamento oriundo dessa mordida tende a fazer com que sejam desprezadas manifestações poéticas diversas que, sem perder o caráter literário, situam-se na ordem do corpo e se propagam, por exemplo, por meio do gesto e da voz. Nasce, a partir dessa abertura, a interface da Literatura com os estudos interartes, que faculta a apreensão da simbiose poética das manifestações artísticas que unem o texto literário – escrito ou vocalizado – ao Teatro, à Música, ao Cinema, à Fotografia etc.

É justamente no ínterim desse cruzamento interdisciplinar que se situa o objeto escolhido para a abordagem das noções teóricas propostas nesta tese. “Opinião”, estreado em 1964, ano contemporâneo ao início do regime militar no Brasil, foi um espetáculo híbrido composto por canções, diálogos, excertos poéticos e outras intervenções, inclusive midiáticas, em seu roteiro. Formado pela relação indissociável entre Literatura, Teatro e Música, a dramaturgia musical, dirigida por Augusto Boal, emergiu como solo fértil para análises situadas no campo dos estudos interartes, da crítica dialética e da investigação dialógica da fenomenologia da recepção, em consideração, sobretudo, ao contexto histórico em que foi inserido.

¹ In.: “Opinião” (1964)

Mormente em virtude da conjuntura experimentada no período de estreia do espetáculo “Opinião”, sem prescindir do cruzamento interdisciplinar que denota o objeto eleito para estudo e os seus desdobramentos, pode-se afirmar que esta tese possui como ponto de chegada a verificação do modo como a literatura participa de maneira direta da vida social e política de um povo, exercendo uma função didática que remete, a um só tempo, à ideia do “Direito à Literatura”, invocada por Antonio Candido, e a alguns termos do discurso recentemente proferido por Luiz Ruffato, na Feira do Livro de Frankfurt, em 2011. Relações acerca das quais se discorrerá mais detidamente no comenos da análise proposta, até o fechamento do ciclo, à guisa das considerações finais. Contudo, sob uma perspectiva inicial, pode-se dizer que essa chegada configura-se como ponto além do conto que exige a realização de um trânsito entre disciplinas limítrofes que, em seu diálogo, forneceram os subsídios necessários à consecução dos propósitos desta análise, principalmente a partir das noções de performance poética, *gestus* dialógico e do heterodiscurso, viabilizadores da consolidação da eficácia revolucionária da palavra poética.

Assim, o *parcours* que viabiliza o alcance da etapa final deste trabalho tem início com a análise da conjuntura de estreia do espetáculo “Opinião”, substrato imprescindível para o sucesso de uma abordagem que considera a Arte, de um modo geral, e a Literatura, mais especificamente, como fenômeno social, cultural e histórico. Trata-se, pois, da abordagem do contexto ético, a partir do qual se compreende que o “externo (no caso, o social), na obra literária, importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, um elemento interno” (Candido, 2000: 22). A partir disso, parece possível afirmar que, no íterim da dialética assumida pela incorporação dos processos históricos na obra de arte, a poética desenvolve-se a partir da interpretação estética do elemento ético (a dimensão social), que o torna parte do significante e do significado da obra de arte. Esse movimento dialético engloba arte e sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (Candido, 2000: 22), dentro das quais se situam a configuração da obra, a sua recepção em uma determinada conjuntura e a posição do artista, ou seja, o seu aparecimento na sociedade como posição e papel consolidados. Graças ao engendramento desses fatores, “define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (Candido, 2000: p. 20), a partir do qual se aufere a capacidade de intervenção e transformação da sociedade.

Após a apreensão disso que se denomina “contexto ético”, parte-se, no segundo capítulo, para a investigação do “contexto estético”. De que maneira a estética assimilava a

ética nacional no período? Em que medida a poética do show “Opinião” esteve situada eticamente? Em que medida a poética do show “Opinião” esteve situada esteticamente? Foram selecionadas, para abordagem do contexto estético em que foi produzido o espetáculo, a produção literária escrita, a produção cinematográfica, a produção da música popular brasileira e a produção teatral da época. A averiguação dessas manifestações artísticas aponta para o propósito único de conferir às obras o engajamento necessário à conscientização social e à transformação da realidade nacional. Em toda caso, evidencia-se, sobretudo, a maneira como a literatura, no intento de alcançar o seu propósito de transmissão da palavra engajada, imiscuiu-se em meio às demais manifestações artísticas no período, ocupando o espaço das telas, dos palcos e da canção popular. Essa articulação resta evidente, sobretudo, na produção cinematográfica do Cinema Novo; nas dramaturgias musicais promovidas, por exemplo, pelo Centro Popular de Cultura, pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena; e, no campo da música popular, na assimilação, pelo cancionista nacional, da poética engajada que deu origem às canções que ocuparam os palcos dos Festivais de Música.

O terceiro capítulo é dedicado ao contexto épico e surge como consequência da análise da estruturação formal da produção cultural da década de 60. Nesse ponto, o que se percebe é a assimilação, pela Literatura, pelo Cinema, pelo Teatro e pela Música Popular, das ideias brechtianas voltadas à promoção do distanciamento e à quebra da empatia, necessários ao exercício da reflexão e da análise crítica da comunicação poética. Embora se verifique a presença das influências do teatro épico em todas essas instâncias, este estudo será voltado, de um modo especial, à assimilação da obra de Brecht pela produção teatral do período, exercendo a análise do processo de transição da crise da dramaturgia no Teatro e do surgimento do que se pode denominar Teatro Épico nacional. A própria estruturação do espetáculo “Opinião”, nesse sentido, surge como consequência dessa transição, uma vez que a assimilação da Literatura e da Música pela dramaturgia emerge como procedimento épico voltado à ampliação do alcance da palavra poética engajada transmitida no palco.

O quarto capítulo é destinado à análise mais específica do espetáculo “Opinião”, a partir de sua estreia, em 11 de dezembro de 1964. A análise estética do show foi realizada com base no arcabouço teórico de Paul Zumthor, especialmente a partir de sua noção *performance*, considerada a ação complexa por meio da qual a mensagem poética é transmitida e recebida. A recuperação do roteiro do show, de registros audiovisuais de suas montagens e a compilação de anotações extraídas de acervos dos integrantes do elenco, especialmente do diretor Augusto Boal, permitiram a reconstituição do espetáculo para a realização da análise

de sua poética. Entrevistas realizadas com integrantes do elenco e da plateia e a recuperação de matérias jornalísticas e de relatos de artistas que participaram da montagem do show permitiram, por seu turno, a compreensão da cena poética desenhada sobre o palco, revelando o alcance da eficácia da palavra poética engajada. O referido material segue acostado ao presente estudo, no formato de minidocumentário, criado sob direção da autora. A aliança simbólica entre música e povo contra o regime, no espetáculo “Opinião”, aponta para a existência de uma semântica própria adquirida pela obra na conjuntura de sua estreia e permanência em cartaz, intrinsecamente ligada à plateia que assistiu ao espetáculo. “Opinião” foi considerado um grito de guerra e uma explosão de protesto contrária ao cenário sócio-político então vigente. “Música, corpo, cabeça e coração”, nos dizeres de Augusto Boal, caracterizaram o show, que, em virtude de sua íntima ligação com a realidade – era, afinal de contas, um “teatro-verdade” – refletia sobre o palco não apenas a arte e a vida de personagens fictícios, mas da própria plateia, que se aliava à apresentação, arrefecendo a fronteira entre elenco e espectadores. Estabelecia-se, assim, um diálogo não apenas do “eu” com o “outro”, mas também do “eu” e do “outro” com a conjuntura vigente, unidos por posturas ideológicas confrontantes e, ao mesmo tempo, compartilhadas. Essa inter-relação introduziu no espetáculo a figura de um de autor coletivo – o autor/ator performático – responsável pela existência do “Opinião 1964”, a despeito da existência da obra literária escrita e de posteriores remontagens do show. Em síntese, no íterim do quarto capítulo realiza-se uma análise do show “Opinião” sob a perspectiva de sua gênese, de seu tema (ou temas) e de sua forma, no íterim da qual passasse à análise específica do texto completo do show, da canção em cena e da palavra em ação. A análise do espetáculo, no íterim do que neste estudo se denomina “poéticas da voz”, viabiliza a leitura do “Opinião” em instâncias semânticas distintas, desde o texto escrito, publicado em uma única edição em 1965, com o título “Opinião: texto completo do show”, passando pela palavra cantada, que revela a potência poética da canção em cena, até o alcance da estruturação cênica da palavra em ação, inscrita na sintaxe expressiva do espetáculo.

O quinto capítulo transita das “poéticas da voz” às “poéticas que dão voz”, a fim de revelar que o caráter irrenunciável da performance poética é a “comunicação”. Não é outra a razão pela qual Zumthor, em seus estudos acerca da poesia vocal, não leva em consideração exclusivamente a mera transmissão de uma mensagem poética, mas também, e simultaneamente, a sua recepção por um interlocutor que participará, por intermédio do fenômeno inerente à própria alteridade, da ressignificação dessa mesma mensagem, fazendo-

se sujeito ativo na produção de sentido. É dizer: a comunicação performática emerge da interação do “eu” com o “outro”, ou, mais especificamente, do “performer” com o “ouvinte”. Este último, na recepção da mensagem poética, ouvirá a voz física e a voz metafísica do performer, introduzindo também as suas próprias vozes na dimensão fenomenológica da recepção. Surgem, nesse ínterim, indagações que interessam, de um modo geral, aos estudos interartes, dado o cruzamento interdisciplinar que as caracteriza, e, de um modo específico, à Teoria da Literatura, no âmbito da qual se propõe a inserção das seguintes reflexões: O que são poéticas da voz? O que são poéticas que dão voz? Intenta-se ainda – e essa parece ser uma premissa básica do presente estudo – provocar uma reflexão acerca de como a potência expressiva das poéticas da voz conferem espaço para vozes as silenciadas no ínterim das manifestações literárias de alcance coletivo. Nesse contexto, uma vez que à fala pertence aquilo sobre o que se fala, a eficácia revolucionária da palavra poética passa a se revelar, também, em função de um sujeito, que conduz à cena poética e à cena política política o seu discurso. Uma das características elementares do “Opinião” diz respeito à multiplicidade das vozes que compuseram o espetáculo. Não se trata, pois, apenas de uma multiplicidade de vozes físicas, materiais, mas, sobretudo, de vozes metafóricas. A análise da multiplicidade das vozes sociais do espetáculo “Opinião” permite o alcance das unidades de composição da obra, que perpassam as vozes do autor-pessoa, do autor-criador, dos personagens, das alegorias e da própria plateia. Cada uma dessas vozes, consideradas em função de sua carga semântica e axiológica, revela as tensões discursivas e as relações de poder sobre o palco. O desdobramento dessa investigação implica a consideração das vozes físicas (emissões vocais) e das vozes metafóricas (dotadas da semântica social depositada na palavra), cujo estudo é viabilizado pela associação do arcabouço teórico de Adriana Cavarero, acerca da Filosofia da Expressão Vocal, ao de Paul Zumthor, acerca da vocalidade, e de Mikhail Bakhtin, acerca do conceito de heteroglossia. O fenômeno social da interação entre as diversas vozes físicas e metafóricas do espetáculo, consideradas especialmente em função de sua interação com a plateia, elemento central no engendramento de sua intencionalidade, revela-se, enfim, como a lente por meio da qual se torna possível enxergar a potencialidade que as poéticas da voz possuem de se converter, também, em poéticas que dão voz, revelando a face emancipatória da Literatura.

Entre pão, pães e *opiniões*, o “novo sentido” produzido pela comunicação performática parece relacionar a eficácia revolucionária da palavra poética – nesse engendramento de vozes – à resposta do receptor e à responsividade dialógica que lhe é

inerente, fatores que, unidos, remetem à noção de obra literária não como um objeto estético perfeito e acabado, mas como construto ressignificado a cada nova performance, na fresta permeável que existe entre o “eu” e o “outro”, estabelecendo-se, aí, uma interação dialógica. O dialogismo, tal qual considerado por Bakhtin, sendo, pois, inerente à palavra e integrante da polifonia do discurso, submete-se a nuances de sentido social e situacional personalizado. Essa dimensão “translinguística”, apreensível na seara da performance, revela o sentido próprio da comunicação poética oriundo das relações dialógicas – a palavra é ouvida, respondida e ressignificada. O sexto capítulo trata, portanto, dos desdobramentos de “Opinião” a partir da fenomenologia da ação e da recepção do espetáculo. São consideradas, na análise, as próprias percepções dos idealizadores do show, do diretor, do elenco, de críticos e da plateia aliada.

A investigação das noções propostas para a apreensão da sintaxe expressiva global do espetáculo “Opinião”, a partir da análise de cada um dos elementos contidos em sua performance, permitirão a compreensão do *gestus* dialógico e do heterodiscurso que demarcaram a poética do espetáculo, na literariedade que lhe foi inerente. Assim, compreende-se que, ainda que se trate de uma manifestação artística que, a um só tempo, abarcou poesia, música, teatro e outras poéticas da voz, trata-se, antes, de um fenômeno que deixa clara a necessidade de ampliação da concepção tradicional acerca da Literatura, para além dos limites do texto escrito, com o propósito de alcançar a sintaxe expressiva que extravasa a dimensão do signo linguístico e transborda no instante da performance, pertencendo, portanto, à poética, e interessando, particularmente, ao estudo das Literaturas e à Teoria Literária.

As considerações finais deste trabalho se prestarão ao delineamento desses fatores. Ética, estética e epicamente compreendida, a poética do “Opinião” revela a necessidade de revisão de pressupostos teóricos que hoje, no âmbito da Teoria da Literatura, ainda se restringem às delimitações da tradição *grafocêntrica*. Amplas são, pois, as instâncias que extravasam os limites da poética contida no signo linguístico. Profunda, enfim, é a sintaxe expressiva contígua que dialogicamente se constrói e que se evidencia no instante da performance. Fazemos Literatura? Por que fazemos Literatura? A quem fazemos Literatura? Quais são, enfim, a razão e o sentido da produção literária? Razão maior assiste a Antônio Candido quando, ao conferir diretrizes para as possíveis respostas às questões apresentadas, salienta que, antes de tudo, a obra literária é, ou ao menos deveria ser, uma espécie de objeto

construído, cujo grande poder humanizador encontra-se, sobretudo, na construção – “enquanto construção” – quando esta é apta a promover a transformação por meio da palavra.

1. CAPÍTULO PRIMEIRO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ÉTICO

“Será possível a um contemporâneo dizer o que está acontecendo de realmente importante na Literatura de seu país? Muitas vezes o que há de importante não aparece no momento em que ocorre, está nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco”.
Antonio Candido²

Propor uma reflexão acerca dos acontecimentos que marcaram a história do Brasil no último século torna possível alcançar – sem grandes esforços e prescindindo de um conhecimento aprofundado acerca do assunto – a década de 60: ápice da erupção de uma sucessão de eventos que afetaram a nação brasileira e o mundo, desde o final do século XIX. A propósito do que se pode denominar “nação brasileira”, enquanto concepção sociológica da consciência coletiva, parece possível afirmar que nunca dantes, até a referida década, os contornos da miscelânea étnica, econômica e cultural do país haviam saltado aos olhos como na segunda metade do século XX.

Este não é, contudo, um tratado econômico-histórico-antropológico. Porém o que se propõe é a consideração dos acontecimentos responsáveis pelo desenho da conjuntura da década de 60, a partir dos quais é possível enxergar a produção artística da época como reflexo da relação arte-sociedade. Didaticamente, de modo especial para que sejam atingidos os propósitos específicos deste estudo, parece pertinente dar início com a abordagem da conjuntura econômica que demarcou o Brasil no período, especialmente desde a Era Vargas. Em seguida, uma incursão nas consequências dessa conjuntura permitirá a compreensão de seus desdobramentos nos hábitos de vida e de consumo da população. Por fim, torna-se possível, então, ingressar nos impactos dessa alteração dos hábitos de vida e de consumo na produção cultural de meados do século XX, marcada pela insurgência dos artistas, dos estudantes e da chamada classe média intelectualizada³ contra o cenário de desigualdades instaurado – ou, quem sabe, revelado – naquela metade de século, cujas consequências alcançam, talvez, os dias atuais⁴.

² In. “A Literatura Brasileira em 1972” (1977).

³ Termo cunhado por Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis em Carro zero e paude-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1998, para referir-se aos segmentos da classe média brasileira, dita intelectualizada, que se opuseram à ditadura militar, durante o regime iniciado em 1964.

⁴ Nesse sentido, algumas obras parecem ser imprescindíveis para este estágio do estudo proposto, quais sejam, “História do Brasil”, de Boris Fausto; “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, e “Carro Zero e Pau de Arara: O Cotidiano da oposição de Classe Média ao Regime Militar”, de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, ambos capítulos da obra “História Social

Em todo caso, este não é, evidentemente, um tratado econômico-histórico-antropológico. Todavia, insiste-se na valia da visualização clara dos reflexos do contexto ético no contexto estético da produção cultural da década de 60, que emergiu no seio disso que chamamos, com certo cuidado, por razões que serão oportunamente expostas, de “nação brasileira”, produtora e consumidora de um arcabouço artístico indissociável do *modus vivendi* – ou do *modus “sobrevivendi”* – da população. Vejamos, pois, *porquoui* e por quais razões.

1.1. “O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la”⁵

Em 1930, Getúlio Vargas torna-se presidente do Brasil em caráter provisório, após uma disputa amarga pela sucessão presidencial. A ascensão de Getúlio marca o fim da República Velha e é firmada em meio a inúmeras incertezas decorrentes da crise mundial e das disputas internas de poder, especialmente entre as velhas oligarquias e os apoiadores do novo governo, dentre eles os chamados “tenentes”. Os anos iniciais da Era getulista foram caracterizados por um processo crescente de centralização do poder e de políticas internas voltadas à industrialização. Evidentemente, tais medidas não agradavam as velhas elites agrárias, acostumadas à descentralização e à economia de base agrária características da República Velha. Desse modo, a influência das oligarquias no governo de Getúlio perde espaço com o aumento dos laços estabelecidos com os “tenentes”, adeptos da centralização e do abandono da antiga política agrária. As pautas tenentistas apresentadas ao governo eram voltadas à instauração de uma democracia liberal e, no plano econômico, à instalação das indústrias de base, sobretudo siderúrgicas. Em 1934, com a promulgação da Constituição que consolidou o Governo Vargas, as aspirações centralizatórias e progressistas tornaram-se definitivas e a Carta da República, inspirada na Constituição de Weimer, acrescentou inovações na esfera social, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento de direitos sociais e, especialmente, trabalhistas.

A Constituição de 1934 era um produto híbrido. Como documento jurídico, concretizava em grau notável tanto os ideais do liberalismo político quanto os do reformismo econômico. (...) Havia também novo e mais complexo dispositivo de garantias de um judiciário imparcial. Por outro lado, os tenentes podiam se apoiar na

da Vida Privada no Brasil – Vol. IV”, organizada por Lilia Moritz Schwarz; e, por fim, “O pai de família e outros estudos”, de Roberto Schwarz, “Cultura Posta em questão”, de Ferreira Gullar, e “Arte e Sociedade”, de Antonio Candido.

⁵ Bentinho, em “Dom Casmurro”.

asserção de uma nova responsabilidade do governo nas áreas do dirigismo econômico e da previdência social, principalmente como estava formulada nos dispositivos da Ordem Econômica e Social. Foi estabelecido, por exemplo, um novo sistema de justiça do trabalho e era dado ao governo federal o poder de fixar salários mínimos (SKIDMORE, 2007, p. 40).

Todavia, a nova Carta da República, em que pese às suas inovações no setor social, não foi capaz de acalentar os ânimos da população, que sofria com os efeitos da crise: o processo migratório do campo para a cidade, desencadeado com a quebra da economia de base agrária e o início do processo de industrialização, assim como o descontentamento da classe assalariada com o custo de vida cada vez mais elevado, conduziu ao surgimento das primeiras reivindicações dos movimentos camponeses e da classe operária. É necessário assinalar, entretanto, que os ânimos internos exaltados não provinham apenas das classes dos massacrados pela crise mundial, mas decorriam, também, de interesses políticos. Dessa sorte, uma atmosfera de insegurança circundava o Governo com o confronto estabelecido entre comunistas e integralistas, representados, no conflito, especialmente, pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) e pela Ação Integralista Brasileira (AIB). Nesse contexto, não tardou para que a democracia liberal e a ordem social consolidadas pela Constituição de 1934 sucumbissem às pressões das disputas internas. Assim, apenas três anos após a sua promulgação, a Carta da República de 34 fracassa com a implementação do Estado Novo, que dá início à fase autoritária do Governo Getúlio, focada na centralização e na promoção da industrialização do país, que, no imaginário de Getúlio e dos apoiadores do golpe de 37, deveria acontecer sem grandes abalos sociais. Evidentemente, um novo fracasso aguardava essa empreitada. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, uma nova crise instaura-se no cenário internacional e alcança o Brasil. Arquetizado para ser duradouro, o Estado Novo, autoritário e modernizador, sofre sua derrocada e é restabelecida a democracia no Brasil.

Mais considerações acerca da Era Vargas parecem ser desnecessárias para o presente estudo. Getúlio é novamente eleito, mas não suporta permanecer até o final do mandato. Na manhã de 24 de agosto de 1954, por desespero pessoal e/ou político, suicida-se em seus aposentos no Palácio do Catete (FAUSTO, 1994, p. 417), deixando como legado uma epístola com sua exposição de motivos, o maior compêndio de normas trabalhistas subsistentes até a atualidade e a herança de um Governo marcado pela ruptura entre o velho Brasil descentralizado dominado pelo latifúndio e pelas oligarquias e o Brasil nascido na Revolução de 1930, caracterizado pela integração e pelo ingresso nos tempos modernos.

Antes de adentrarmos no período seguinte, sob o governo de Juscelino Kubitschek, convém atentarmo-nos, por pertinência ética e – conforme se perceberá a seguir –

também estética, a dois relevantes aspectos no plano social também herdados da Era Vargas, quais sejam, o início das mobilizações da classe operária e os efeitos da modernização no campo, dentre eles a migração dos trabalhadores rurais para as grandes cidades do eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, cabe ressaltar o fato de o processo de industrialização principiado na Era Vargas fez com que os ânimos progressistas do início da década de 50 caminhassem a todo vapor. A superação da crise do mercado internacional e o apaziguamento das disputas internas, por razões que serão a seguir expostas, haviam trazido equilíbrio político ao governo sucessor (FAUSTO, 1994, p. 417-419). Nesse cenário, a vitória de Juscelino Kubitschek, nas eleições de 1955, consegue dar início a uma nova fase marcada por um visionário plano de metas e pela propaganda política oficial dos “cinquenta anos em cinco”.

O plano de metas do Governo JK envolvia a combinação do Estado com a empresa privada nacional e o capital estrangeiro, para promoção do desenvolvimento nacional focado na industrialização (FAUSTO, 1994, p. 427). O aumento dos investimentos nos setores tecnologicamente mais avançados e a expansão da urbanização definiam os contornos de uma suposta nação moderna, que no imaginário de boa parte da população traduzia-se na ideia do nascimento de uma nova civilização nos trópicos. A construção da capital monumento – Brasília – concretiza, literalmente, o ideal de modernidade e progresso da nação. O Governo de JK seria assim lembrado como um período de grandes realizações, sendo a maior delas a construção de Brasília.

Contudo, a herança do Governo JK é composta, também, por graves problemas relacionados às finanças públicas. Os gastos com a construção de Brasília, os empréstimos internacionais e os altos investimentos no fomento das indústrias nacionais haviam abalado o orçamento federal. Emerge desse fator, aliado à crise e às modificações econômicas e sociais iniciadas na Era Vargas, um dos contrastes mais característicos da “nação brasileira” na década de 60: o hiato social insuperável entre os que se fartavam com o progresso econômico e os que subsistiam esquecidos pelo milagre brasileiro que consagraria o governo dos militares no Brasil.

1.2. “Viva a Bossa, sa, sa! Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça!”⁶

Se acelerarmos o *travelling* das tomadas desse percurso histórico, alcançaremos, finalmente, a década de 60. Mais especificamente, os primeiros anos da ditadura militar,

⁶ Caetano Veloso, em “Tropicália”.

conjuntura que interessa, particularmente, ao presente trabalho, tendo em vista que a estreia do espetáculo *Opinião* aconteceu em 11 de dezembro de 1964. Isso não implica, evidentemente, ignorar o curto Governo de João Goulart e os eventos relacionados ao golpe. Mas principiemos, pois, pelos reflexos das alterações da política econômica e social das duas décadas antecedentes, as quais acarretaram mudanças nos hábitos de vida e padrões de consumo da “nação brasileira”.

Desde a década de 50, com o acelerado processo de industrialização, instaurara-se no Brasil um modelo econômico moderno que viabilizou a incorporação de padrões de produção e consumo típicos dos países desenvolvidos. Os novos eletrodomésticos, novos produtos de beleza, novos equipamentos eletrônicos e os primeiros alimentos industrializados abasteciam o mercado interno e agitavam a comercialização, fazendo com que surgissem as primeiras grandes redes de supermercado e o primeiro Shopping Center, o Iguatemi de São Paulo, inaugurado em 1966 (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 562-567). As altas classes da sociedade brasileira se fartavam, então, com as novidades da moda e da indústria da beleza que conferiam ainda mais ênfase à ideia do nascimento de uma nova civilização nos trópicos. O ápice desse otimismo ocorreu entre 1969 e 1973, durante o Governo Médici e o chamado “milagre econômico”. Nesse período, situado exatamente nos anos mais duros do regime militar, após a outorga do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, autoritarismo e crescimento econômico desenhavam no plano social nacional uma dicotomia estapafúrdia: de um lado os opositores do regime, sobre os quais recaía a censura, a tortura e todos os tipos implacáveis de perseguição; do outro, a classe média que sentia os impactos da melhoria na qualidade de vida, com o surgimento de novas profissões e atividades bem remuneradas, voltadas à quem tivesse um mínimo de formação, as quais promoviam a ascensão de amplos setores médios com a concentração de renda e a ampliação do consumo responsáveis pelo aumento da distância entre o topo e a base da pirâmide social no Brasil (ALMEIDA E WEIS, 1998, p. 332-333). Dessa distância elástica decorria um dos principais gargalos do “milagre econômico”: quem, no final das contas, haveria de pagar a conta? Os gastos governamentais para sustentação do programa de industrialização e ainda da construção de Brasília já haviam comprometido, anos antes, o orçamento federal. Na época do “milagre”, essa herança, aliada à falta de preparo da maior parte da população para a nova ordem econômica industrial, fez com que fossem comprimidos os salários dos trabalhadores de baixa qualificação, tornando o avanço econômico desproporcional e retardatário, com o abandono, pelo Estado, dos

programas sociais. O resultado desse fator tornava-se visível a cada esquina, com o aumento da população de rua e de pedintes, sobretudo nos grandes centros urbanos.

A alteração do modelo econômico no Brasil acarretara, também, um avanço do processo migratório do campo em direção às grandes cidades, à procura de melhores condições de vida e de consumo:

Matutos, caipiras, jecas: certamente eram com esses olhos que, os 10 milhões de citadinos viam os 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior”. A vida na cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele e expulsa (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 574).

Todavia, essa parcela da população que chegava aos grandes centros, após o abandono dos tradicionais latifúndios ou das pequenas posses familiares, não se encontrava preparada para ingresso no mercado industrializado, que exigia um mínimo de qualificação que escapava àquele povo de precária ou inexistente alfabetização. Assim, por detrás dos esquecidos pelo “milagre econômico” que povoavam as esquinas e viadutos dos grandes centros urbanos, havia uma vasta camada formada pelos ainda mais esquecidos, situados nos sertões do Brasil, especialmente nas regiões norte e nordeste, carentes de recursos e de assistência por parte do governo. O susto industrial e a modernização selvagem da agricultura haviam deixado sem espaço essa camada da população, descolada da “nova civilização nos trópicos” (MELLO e NOVAIS, 1998: p. 618).

Nesse ínterim, nota-se que nos anos que antecederam o golpe militar, por razões cujas raízes alcançam as alterações do modelo econômico do país iniciadas na Era Vargas, o desenho do panorama social brasileiro já se encontrava fragmentado em, pelo menos, quatro camadas: a da classe abastada, favorecida pela onda desenvolvimentista; a da alta classe média, que pegara carona nos ânimos da modernização; a da classe operária dos grandes centros urbanos, já tomada pela onda reivindicatória dos direitos trabalhistas; e, finalmente, a da massa camponesa, à qual a industrialização furtara o mercado de trabalho, espalhada, sobretudo, pelos sertões do Brasil. Quando o regime militar triunfa em 1964, instaurando no Brasil o que restou denominado “capitalismo dos vencedores”, o propagandismo governista disfarça e consolida uma sociedade bastante deformada (MELLO e NOVAIS, 1998: p. 618):

O autoritarismo plutocrático instalado pela “Revolução de 64”, em lugar de promover a reforma agrária, reforçou o monopólio da terra, através da modernização selvagem do campo. A extensão do crédito subsidiado e a tecnificação dos processos produtivos levaram à industrialização da agricultura, que se voltará especialmente para os produtos de exportação (soja, milho, depois a laranja). O latifúndio acentua fortemente o seu caráter capitalista, mas as médias e boa parte das pequenas

propriedades também se convertem em verdadeiras empresas rurais. (...) O “morador” e o colono foram substituídos pelo proletário rural. O boia-fria ou “volante”, que reside nas cidades, vaga de um lado para outro do país à procura de trabalho, desenraizado da terra, por vezes até inteiramente dos procedimentos agrícolas. Nestas circunstâncias, como já salientamos, o êxodo rural se intensifica de maneira extraordinária. Na década de 60, abandonaram o campo quase 14 milhões de pessoas e, na de 70, outros 17 milhões. A miséria rural é, por assim dizer, exportada para a cidade (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 618-619).

A “estreia” do regime militar no Brasil dá-se, nesse ínterim, em meio a uma sociedade em movimento: em termos de opinião política, fragmentada, e, de um modo geral, contraditória. As emissoras de rádio tocavam canções com versos como “este é um país que vai pra frente” e “todos juntos, vamos, pra frente Brasil”. Porém, estagnada, uma camada da população subsistia esquecida no sertão e nas periferias dos grandes centros urbanos. “Brasil: ame-o ou deixe-o” era um dos slogans oficiais do estado. Contudo, não sendo, pois, à maior parte dos oprimidos e opositores do regime, possível deixar o país, a máxima advinda do autoritarismo e da censura, em relação ao Brasil de então, parecia ser “aceite-o”, ainda que a contragosto.

1.3. “O monarca, a arca, a marca do porvir, será o berro de quem, hoje, não pode rir”⁷

Não parece difícil concluir que a característica elementar da década de 60 foi, como se tentou demonstrar nas linhas antecedentes, a contradição. Contradição essa que se espalhava entre os campos da atividade política, da atividade econômica, da vida social e da produção cultural, acompanhando o fluxo que conduziu, até o presente momento, a organização deste capítulo.

No plano social, é possível notar que a face diastrática da formação do Brasil moderno encontrava-se, seguramente, em seu eixo, marcado pela passagem da sociedade escravista, de herança colonial, para a sociedade urbana de classes. Disso decorre que a marca elementar das articulações políticas e econômicas da primeira metade do século XX foi o panorama da sociedade que compartilhava o cenário controverso dos primeiros anos da década de 60. Modernismos e arcaísmos misturavam-se aos progressos e misérias da civilização brasileira, protagonizada, sem dúvida, naqueles anos, pela classe média.

Nesse ponto, parece pertinente abordar uma condição marcante da vida social da metade do século: a crise aguda que acometia a noção de povo. De quem e a quem se falava quando se aduzia ou se referia à nação brasileira? Em meio à ausência de coerência social e

⁷ Fernando Mendes Viana, em “Profecia”.

política de meados do século, a noção de povo restava escamoteada pelas contradições entre as diversas classes e frações de classe que compunham a sociedade (HOLLANDA, 2004: p. 20). Principiemos por compreender que, na batalha travada entre a consciência liberal e o desenvolvimentismo, o surto modernizador, especialmente entre as décadas de 50 e 60, não foi capaz de contribuir em nada para a mudança da educação e da estrutura de emprego da população. De modo contrário, os índices de analfabetismo foram ampliados e teve início um agravamento sem precedentes dos desníveis econômicos (MOTA, 1978: p. 8).

A modernização do campo e a ruptura drástica com o modelo de produção agrário da República Velha impulsionaram a força a migração para os grandes centros urbanos. A urbanização desenfreada converte-se em máquina de fardamento da periferia, traduzindo o “desenvolvimentismo”, grosso modo, na feição ilusória de uma transformação real. Não por acaso, seria essa a propaganda legitimadora do regime militar, como já se aduziu. A sociedade brasileira se dividia, então, em camadas que, posteriormente, no campo da produção cultural, gerariam também frentes distintas de reivindicação. Temas diversos comporiam a produção artística sobre a qual incidiria a obrigação de pensar a si não apenas em termos de conteúdo, mas especialmente em termos de forma. Era, pois, necessário falar ao povo brasileiro, numa linguagem que lhe fosse acessível e de amplo alcance.

Sendo, pois, quatro os conceitos que centralizam os debates acerca da ideologia da cultura brasileira do século XX, a saber, povo, nação, Estado e revolução (HOHLFELDT, 1999: p. 3), principiar pela abordagem do povo e da nação, elementos inerentes à consciência coletiva, parece ser o caminho mais seguro para a compreensão de como Estado e revolução foram tratados no seio das articulações entre a arte e a sociedade no período. Sabe-se que consciência é fratura e, sendo fratura, é também mal estar. A tomada da consciência do povo abriu espaço para as reflexões acerca do fazer ético e do fazer estético na década de 60, tornando a efervescência política a válvula propulsora da relação direta e imediata entre arte e sociedade.

Todavia, da crise aguda da noção de povo e da ausência de contornos específicos do que se compreende por nação, decorria, no que se refere aos reflexos do contexto ético no fazer estético da metade do século, que a compreensão e o tratamento do que se pode denominar cultura nacional exigia como pressuposto inafastável a aceitação de um caráter “plural”, apto a aglutinar todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Trata-se, sem dúvida, de um pressuposto aplicável a qualquer sociedade moderna, mas levando-se em consideração o panorama social brasileiro do período, eminentemente marcado

por uma sociedade de classes distribuída numa pirâmide de pé direito intangível, mostra-se imprescindível a consideração das frações e tensões que afastavam qualquer primitiva fisionomia que parecesse, ao menos inicialmente, homogênea. Surge, desse ponto, questão e questões que parecem poder ser resumidas em hipóteses oriundas do seguinte questionamento: quando se trata de produção cultural nacional, quem, de quem e a quem se fala?

Analisemos, pois, as hipóteses a partir de três diretrizes, sendo a primeira voltada aos eixos temáticos da produção cultural da década de 60 e a segunda aos tipos de produção cultural específicos, subdivididos em três, na linha dos estudos de Alfredo Bosi (1994) acerca da temática. Por fim, a terceira diretriz, afeta à voz e aos ouvidos da produção cultural da época, atingirá emissores e receptores da mensagem que havia de ser propaga, a partir da qual se torna possível, em termos éticos e estéticos, abordar a eficácia revolucionária da palavra poética no ínterim do diálogo entre arte e sociedade.

1.4. “Aquela poderosa mas perigosíssima atração da palavra”⁸

Se é verdade a máxima segundo a qual os elementos individuais da obra adquirem significado social na medida em que correspondem a necessidades coletivas (CANDIDO, 2000: p. 23), é necessário compreender, a partir do panorama ético do Brasil na década de 60, as repercussões estéticas originadas da marca dos fatos históricos sobre a obra e da correspondência dessa mesma obra às expectativas do público. Trata-se, pois, de dois lados de uma mesma moeda, acerca dos quais vale à pena qualquer aprofundamento. Isto porque reside, precisamente nesse ponto, a característica elementar da articulação entre a conjuntura histórica e a produção cultural da metade do século, especialmente dentro do recorte proposto neste estudo.

Na conjuntura da ditadura militar seriam desenhados dois eixos de tensão específicos e, em última instância, correlacionados, sendo um de ordem eminentemente econômica e social, caracterizado pela miséria ocultada pelo falsário milagre econômico, e outro de ordem política (e também, evidentemente, social), marcado pelo autoritarismo praticado pelo novo regime. Da junção desses eixos emergiria o núcleo temático central da produção cultural da metade do século, que, se por um lado ocupava-se do protesto contra a

⁸ Anatol Rosenfed, em “Texto/Contexto”.

perseguição praticada pelos militares, por outro ocupava-se, também, da denúncia das contradições sociais ocultadas pela falsa ideia de progresso propagada pelo governo. Parece possível afirmar, nesse sentido, que o centro das preocupações da arte passa a ser o empenho na participação social, que objetivava suprir o fracasso da revolução “prática”, fulminada pela tomada de poder pelo novo regime, por meio do engajamento ideológico, fazendo da arte uma práxis social. Todavia, a serviço de quem?

Alfredo Bosi (1994) chama atenção para o fato de que, sobretudo a partir da década de 60, torna-se possível falar na existência, no Brasil, de pelo menos três vertentes culturais distintas⁹, as quais o autor denomina cultura universitária, cultura extra universitária e indústria cultural. A cultura universitária seria aquela originada de setores privilegiados, protegida e incrementada pela lastro de um discurso institucionalizado cediço, como parte do ônus da instrução superior. Patrimônio das classes alta e média, “tem uma força de auto-reprodução só comparável, hoje, à das grandes empresas de comunicação de massa” (BOSI, 1994: p. 3). A cultura fora da universidade, por seu turno, seria aquela marcada pelo caráter mesclado e difuso que caracteriza a própria noção de cultura enquanto conceito antropológico. Trata-se da cultura proveniente do *modus vivendi* das mais variadas camadas da sociedade, nascida da relação íntima dos indivíduos com seu meio e, embora vividas e pensadas, pouco tematizadas em abstrato, por se encontrarem além e aquém do discurso acadêmico (BOSI, 1994: p. 7). Por fim, a indústria cultural, solidificada, justamente, nos anos do regime militar, diria respeito aos bens simbólicos propagados pelos meios de comunicação de massa:

Trata-se de um processo corrente de difusão na sociedade de consumo. O homem da rua liga o seu rádio de pilha e ouve a música popular brasileira ou, mais frequentemente, música popular (ou de massa) norte-americana. A empregada doméstica liga o seu radinho e ouve a radionovela ou o programa policial ou o programa feminino. A dona de casa liga a televisão e assiste às novelas do horário nobre. O dono da casa liga a televisão e assiste com os filhos ao jogo de futebol. As crianças ligam a televisão e assistem aos filmes de banguê-banguê. Quase todos ouvem o repórter da noite. A música e a imagem vêm de fora e são consumidas maciçamente. Em escala menor o jornal, ou a revista, dá a notícia do crime, ou comenta as manobras da sucessão ou os horrores da seca ou a geadada do Paraná. Em escala menor ainda, o casal vai ao cinema: assiste ao policial, à ficção científica, à comédia ligeira, à chanchada. Os adolescentes leem histórias em quadrinhos. As adolescentes leem as fotonovelas. Tudo isto é fabricado em série e montado na base de algumas receitas de êxito rápido. Há revistinhas

⁹ Cabe esclarecer nesse aspecto que a autora não afasta e nem adentra, por questões de escolha teórica, o conceito antropológico do termo cultura, oriundo de um conjunto de modos de ser, viver, pensar etc., decorrentes de uma dada formação social. Todavia, atem-se à noção mais voltada à cultura produzida, expressa, sobretudo, por meio da arte.

femininas populares e de classe média que atingem a tiragem de 500 mil exemplares semanais, com mais de um milhão de leitoras virtuais. Isso é a cultura de massa ou, mais exatamente, cultura para as massas. Certos programas de rádio dispõem de uma audiência semelhante, se não maior. Os processos psicológicos envolvidos nesses programas são, em geral, os de apelo imediato: sentimentalismo, agressividade, erotismo, medo, fetichismo, curiosidade (BOSI, 1994: p. 7).

É de se notar que a indústria cultural, no contexto da metade do século, relacionava-se intimamente com a censura e a massificação – estética e ideológica – de informações, por meio da publicidade intensa e insidiosa. Obviamente, haveria de se configurar, por esse motivo, como um desafio a ser driblado pela produção cultural engajada, já que contrária à veiculada em serviço dos interesses dos detentores do poder. Perdida a luta ética, restava a luta estética, como já se aludiu. Mas como assegurar a fala a partir do espaço conferido a “quem fala” num cenário tomado pelo autoritarismo de um discurso oficial?

Vejam, pois, como pode ser pensada a propagação da voz, do discurso e da fala dos autores da palavra poética revolucionária, no contexto da produção cultural engajada. A partir desse ponto, torna-se necessária uma reflexão que gira em torno do fato de que um discurso ético necessita de um mecanismo estético eficaz de divulgação. Todavia, e aqui é que se situa a problemática que alcança este ponto, o sertanejo excluído, que fala em nome das massas camponesas esquecidas pela onda desenvolvimentista nacional, além da falta de credibilidade de sua fala, carece de espaço. Espaço esse não encontrado no canto da supremacia dos “donos da voz”, a serviço do Estado, a quem não interessava noticiar a miséria. O operário, por seu turno, também dotado de uma fala desprovida de credibilidade, carece de espaço em virtude do seu discurso contestatório e engajado, pouco interessante aos detentores dos meios de comunicação em massa. Por fim, a classe universitária e a classe média intelectualizada, embora detentoras de uma voz dotada de lastro, também carecem de espaço, assim como de mecanismos eficientes à fuga do grave olhar da censura. Eis a razão pela qual manifestações artísticas específicas se tornariam, na conjuntura da década de 60, campos privilegiados para a propagação da palavra poética revolucionária. Era, pois, necessário encontrar um espaço para manifestação protegido da hegemonia do discurso estatal institucionalizado e também da censura, um espaço que propiciasse contudo, paralelamente, um amplo alcance para que fosse cumprida a finalidade de sua produção.

Entretanto, se a questão era colocar a palavra poética a serviço do povo, como uma forma de luta estética possível, o “a quem se fala” não poderia deixar de ser um importante aspecto a ser levado em consideração. O povo, despercebido e desapercibido na

precária e fragmentária nação brasileira da metade do século, precisava ter alcançada a sua compreensão e os seus ouvidos. A palavra poética revolucionária precisava atingir os olvidos. Nesse sentido, era necessário refletir acerca de um fazer poético coerente com a temática de que tratava e, paralelamente, eficaz em seus propósitos. Como se perceberá adiante, tardia acabou por ser essa reflexão, que sucedeu o início de uma produção considerada, ao menos em parte e por uma parcela dos estudiosos, fracassada.

O fato é que a problemática elementar dos destinatários da palavra poética revolucionária situava-se na realidade incontornável de que justamente a parcela da população a quem a conjuntura da metade do século afetava – ao menos no plano econômico e social – era desprovida do acesso aos espaços de produção cultural. E mais: falar ao povo implicava falar a linguagem do povo. Linguagem essa que, no panorama da constituição social da década de 60, estava longe de ser a linguagem intelectualizada. Como poderia, pois, a produção cultural acadêmica ser propagada de maneira clara a uma população composta, em grande parte, por analfabetos? Como demonstrar que a poesia pode ser colocada a serviço do povo a um povo tomado por necessidades emergenciais, como a miséria e a fome? Estava-se e está-se diante de questões desafiadoras à eficácia da palavra poética que se pretende revolucionária, que corria o risco de mergulhar num ufanismo insuperável, como se deu, nos anos seguintes, com o discurso nacional-popular. Todas essas questões, que passam e que passavam pela questão da identidade e das identidades culturais brasileiras, imbricam-se na articulação entre os conceitos centrais de povo, nação, Estado e revolução, conferindo o caráter desafiador da passagem da ética à estética na produção cultural da década de 60, no seio da qual foi concebido o espetáculo que se configura como objeto de estudos desta tese.

2. CAPÍTULO SEGUNDO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ESTÉTICO

“Talvez seja verdade que é preciso optar entre ética e estética, mas não é menos verdade que, qualquer que seja a escolhida, a outra sempre estará à espera no final do caminho, pois a definição da condição humana deve estar presente na própria mise-en-scène”.
Jean-Luc Godard¹⁰

Afirma Augusto Boal que “o teatro é político porque políticas são todas as atividades do homem”. Respeitado o caráter assertivo da afirmação, parece possível, contudo, estender a máxima ao fazer artístico, como um todo. Sendo todas as atividades do homem políticas, a arte, realizada e vivida no seio de uma sociedade, é sempre política por excelência. Reflexões acerca dessa relação remontam, até onde se tem notícia, aos filósofos gregos. O problema da organização e dos mecanismos da sociedade, assim como as reflexões acerca da ética, da estética e da arte, já ocupavam o imaginário de Platão e Aristóteles.

Em 1965 Antonio Candido publicava, em primeira edição, “Literatura e Sociedade”, obra na qual discorre acerca da relação entre a obra literária e o seu condicionamento social. A publicação do estudo de Antonio Candido coincide, pois, com um momento em que o Brasil experimentava uma intensa efervescência política e social, talvez a mais intensa desde a ruptura ocasionada pela Revolução de 1930, que pôs fim à República Velha e acalentou os ânimos da fermentação antioligárquica. Desde a década de 50, o país começava a experimentar momentos decisivos no processo de industrialização e inovação tecnológica, o que conduzia à ilusória crença no nascimento de uma nova civilização nos trópicos, com a incorporação de hábitos e práticas de consumo típicos dos países desenvolvidos (MELLO; NOVAIS; 1998). A eleição de Juscelino Kubitschek, em 1955, fomentou os ideais ilusórios de expansão, que acabaram por tornar-se simbolicamente concretizados com a construção de Brasília. Todavia, a face oposta dessa crescente expansão refletia-se num cenário de desigualdade social extraordinária, que emergia como consequência dos excessivos gastos despendidos com o plano de metas de levantar a nova sede do governo em cinco anos – os “cinquenta anos em cinco”. Assim, se para uma camada da sociedade o momento era de intenso progresso, registrado nos hábitos de consumo e importação, inclusive cultural, para outras duas - a classe média proletariada (atingida pelo congelamento dos salários e pela inflação) e a camada composta por aqueles a quem o poder de compra não alcançava (os “esquecidos” pelo milagre econômico) – o momento refletia

¹⁰ Citado por Susan Sontag, in.: “A vontade radical” (2015).

uma paisagem indigesta camuflada pela capa do desenvolvimento nacional. Em meio a esse contraditório contexto de progresso x miséria, as camadas sociais atingidas passaram a se mobilizar em sindicatos e manifestações de protesto, aliadas a estudantes, jornalistas e artistas que também apresentavam a sua resposta à face contraditória do crescimento econômico, por intermédio de criações artísticas que giravam em torno da temática opressor/oprimido-. No meio universitário, de maneira especial, a articulação dos jovens conduziu à criação da União Nacional dos Estudantes (UNE) que teve no Centro Popular de Cultura (CPC) o seu mais expoente espaço de produção artística. Evidentemente, a análise de Antonio Candido não se debruça sobre o período contemporâneo ao da primeira edição de “Literatura e Sociedade”, mas nos fornece, contudo, diretrizes para a compreensão do que viria a representar a produção literária naquele período, de maneira especial, do início da década de 60 até os primeiros anos que sucederam o golpe de 1964, tanto no que se refere à literatura escrita, “veiculada através de um objeto a que chamamos de livro”, como observou Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982: 161) quanto aquela veiculada por meio de outros veículos de transmissão literária, que interessam, particularmente, à presente análise.

Para fixar ideias e delimitar terrenos, convém esclarecer que um dos embriões deste trabalho habita o que ora chamaremos de eficácia revolucionária da palavra poética. Ou, em outros termos, a concepção da palavra poética como único engajamento possível em determinados contextos sócio-históricos, quer seja quando veiculada por meio do texto escrito, quer seja quando veiculada por outros mecanismos de transmissão. De todo modo, a concepção da palavra poética enquanto práxis política implica, pois, uma reflexão a propósito da função da obra literária num determinado momento histórico. *In casu*, tratamos, especificamente, da produção cultural da década de sessenta, nos anos que antecederam e que sucederam o golpe militar de 1964, período no qual, parece possível afirmar, pelo menos duas tônicas faziam-se presentes nos impasses gerados no interior da produção cultural brasileira, quais sejam: a crise oriunda das desigualdades sociais camufladas pelo suposto milagre econômico propagado pelo regime militar e a perseguição praticada por esse mesmo regime, via censura e via tortura, contra os opositores e artistas engajados na resistência aos anos de chumbo.

A análise da representação da literatura na produção cultural em meados do século XX, em conformidade com os prolegômenos introdutórios do presente trabalho, partirá da compreensão do fazer literário para além dos limites do texto escrito, considerando, juntamente com a literatura veiculada por meio dos livros, a transmitida por outros meios de

produção cultural, a exemplo do cinema e, especialmente, do teatro e da música. Denominamos “literatura”, portanto, “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 1995: 174).

O capítulo que ora se inicia pretende, nesse comenos, proceder à uma análise da produção cultural do período para verificação da forma como a estética, por meio da incorporação da ética nacional, abordada no capítulo precedente, influenciou a definição do fazer poético da metade do século XX. Uma das marcas predominantes desse período encontra-se na estratégia utilizada pela Literatura de se imiscuir em meio a outras manifestações artísticas a fim de assegurar a transmissão e o amplo alcance da palavra poética revolucionária, escapando do olhar da censura e atingindo àqueles a quem a mensagem efetivamente se dirigia. Não cabe no presente momento, ainda, averiguar a eficácia dessa tentativa, que será objeto de estudos em capítulos posteriores, todavia por ora será aberto espaço para uma discussão a propósito do caráter híbrido das manifestações culturais da década de 60.

O primeiro subcapítulo tratará, precisamente, da literatura escrita, que abarcou a conjuntura vigente e apresentou sua resposta ao cenário histórico e político nacional, mesmo sob a atuação da censura. O segundo tratará da produção cinematográfica, especificamente da obra de Glauber Rocha, responsável pela criação de um cinema eminentemente literário, fundado no engajamento da palavra. O terceiro capítulo versará sobre a produção musical, que encontrou na voz do cancionista popular um mecanismo importante de propagação poética, especialmente por meio da canção engajada. Por fim, será abordada a produção teatral, especialmente a partir dos trabalhos realizados pelo Centro Popular de Cultura e pelo Teatro de Arena, os quais abriram espaço para o surgimento do espetáculo que se configura como objeto de análise desta tese, sob a direção de Augusto Boal. Convém asseverar que, quando se fala de produção cultural de meados do século XX, encontra-se uma vasta camada de manifestações artísticas que, unicamente em virtude do foco de interesse desta Tese, não serão aqui abordadas.

2.1. “O Brasil está à beira da revolução comunista e Moscou é o Recife”¹¹

O Golpe de 64, perpetrado em 1º de abril do mesmo ano, trouxe, juntamente com a ditadura militar, a ditadura cultural que colocou sob constante ameaça, “a juízo das autoridades competentes”¹², quaisquer aparentes pretensas manifestações de protesto e resistência contra o novo regime. A mesma perseguição que recaía sobre os opositores do regime em termos políticos, recaía também sobre os opositores do regime em termos poéticos, afetando toda a produção cultural do período.

A produção literária escrita, evidentemente, não ficou imune à perseguição. Embora a regulamentação da censura para livros tenha tardado em relação às demais produções artísticas, vindo à tona somente em 1970, com o Decreto-Lei 1.077/70, o medo, o silêncio e fechamento do cerco em torno dos jornalistas, dos artistas e dos intelectuais em geral (DALCASTAGNÈ, 1996: 42) parece ter intimidado poetas e romancistas, que passaram a buscar formas camufladas de manifestação em relação à situação que assolava o país.

Desde o final da década de 50, a efervescência ideológica e política que permeava a discussão das reformas de base desde o governo de Jango, ou seja, nos anos que antecederam o golpe, fomentada pelo empenho e atuação dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e do Movimento de Cultura Popular (MCP), deixou como legado para a literatura poemas que denunciavam, diante do quadro político e cultural do país, o latifúndio, a fome e o imperialismo. Um exemplo dessa produção encontra-se nas antologias da coleção “Violão de Rua”, da série “Cadernos do Povo”, uma realização do CPC que emerge como representação da preocupação em se realizar uma poesia engajada. O volume I, publicado 1962, pela Editora Civilização Brasileira, continha poemas de Affonso Romano de Sant’anna, Ferreira Gullar, Geir Campos, José Paulo Paes, Moacyr Félix, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim e Vinicius de Moraes.

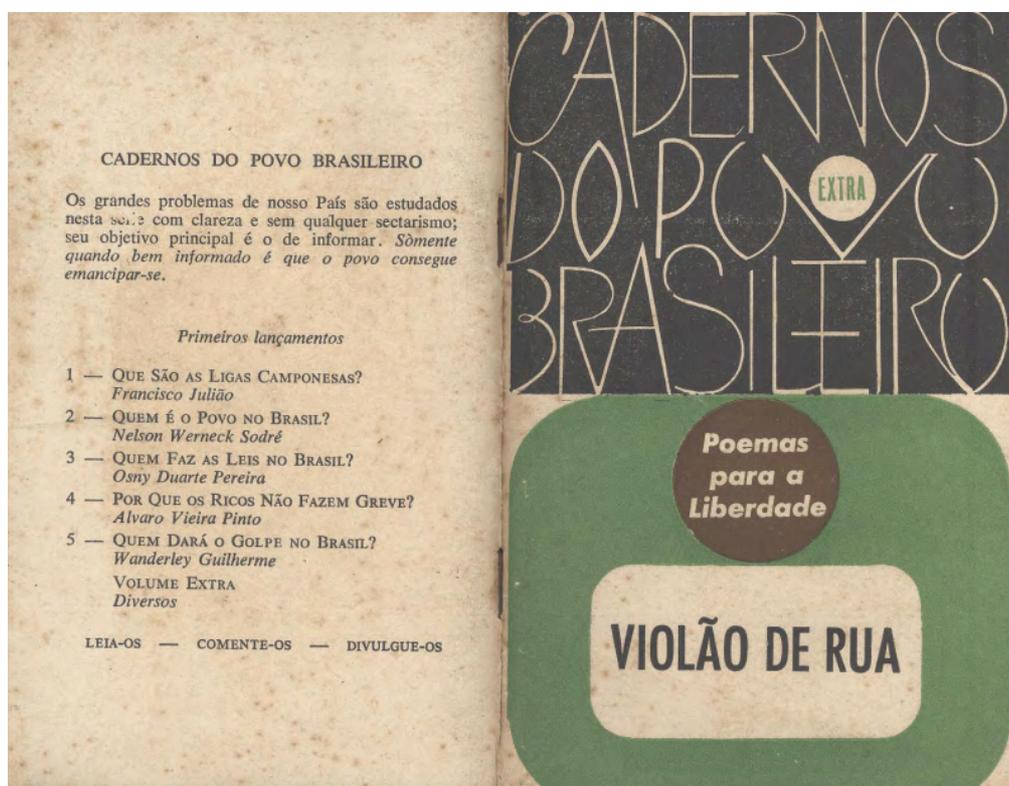
Como nota explicativa ao primeiro volume, cuja imagem da capa e da contracapa colacionamos abaixo, a edição trazia o seguinte:

Primeiro exemplar de uma série, este livro foi organizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, sem qualquer pretensão de realizar uma completa antologia, e visa divulgar poetas que usam seus instrumentos de trabalho para participar, de modo mais direto, nas lutas em que ora se empenha o povo brasileiro, revolucionariamente voltado

¹¹ Padre Nando, em “Quarup” (1967).

¹² Durante a ditadura militar, a censura oficial do Brasil competia, de um modo geral, ao Ministério da Justiça (MJ), destacadamente por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), a quem incumbia a análise e fiscalização de livros, filmes, peças teatrais, discos, apresentações de grupos musicais etc.

para as exigências de um mundo melhor e mais humano (FÉLIX et al., 1962).



Capa do Volume I da série “Violão de Rua” (1962), pela Editora Civilização Brasileira¹³

Na contracapa da primeira edição do “Violão de Rua” encontra-se, ainda, uma mensagem explicativa acerca do propósito da Coleção: “os grandes problemas do nosso país são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. *Somente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se*” (FÉLIX et al., 1962). Assim, é possível notar, especialmente em consideração aos outros lançamentos da coleção “Cadernos do Povo Brasileiro”, indicados na contracapa, o empenho cepecista em promover uma arte popular revolucionária, como uma espécie de saída conceitual para o problema político então vivenciado (HOLLANDA, 2004: 22-23). A Editora Civilização Brasileira, por sua vez, abraçara o propósito, publicando, na primeira metade da década de 60, um conjunto de obras que já deixavam transparecer o descontentamento com a conjuntura nacional.

Anos depois da publicação dos volumes da Coleção, com a chegada do golpe militar, justamente a Editora Civilização Brasileira, entre 1964 e 1968, viria a se tornar o alvo

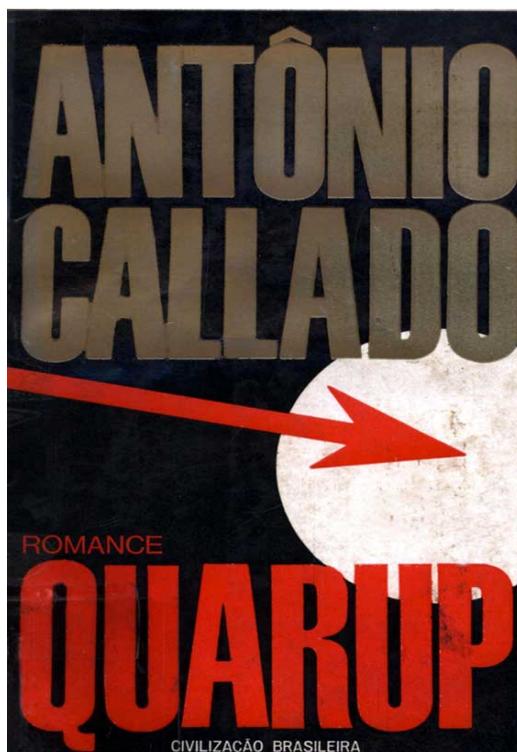
¹³ Fonte da imagem: <https://www.livronauta.com.br/livro-Affonso-Romano-de-Santanna-Ferreira-Gullar-Vinicius-de-Moraes-Outros-Caderno-do-Povo-Brasileiro-Extra-Poemas-para-a-Liberdade-Violao-de-Rua-Civilizacao-Brasileira-Macunaima-Livros-Belo-Horizonte-55594388>.

predileto da atuação aleatória das forças de repressão. Ênio Silveira, dono da Editora, chegou a ser preso e inúmeros foram os episódios de apreensão, coação e censura:

Em maio de 1965, a prisão do editor provocou um manifesto assinado por cerca de mil pessoas ligadas ao universo da cultura. Ênio Silveira ficou detido nove dias, sob a acusação formal de ter escondido o ex-governador Miguel Arraes de Pernambuco, deposto pelo Regime Militar. “A prisão, determinada pelo Coronel-Intendente Gerson de Pina, objetivava intimidar o editor”. Antes disso, em junho de 1964, a editora já havia sido alvo de uma perícia para verificar se havia em seu capital dinheiro do governo deposto ou de algum organismo internacional “de esquerda” (REIMÃO, 2011: 11).

Inafastável, nesse contexto, é a importância da Editora Civilização Brasileira e a atuação de Ênio Silveira na publicação das mais importantes obras produzidas após o golpe de 64. A editora, que publicou autores como Dias Gomes, Ferreira Gullar, Millôr Fernandes e Antônio Callado, possuía um programa editorial que refletia diretamente a conjuntura vigente e intensificava, por consequência, o clima de agitação política e cultural do país. Eis, pois, o fator que esclarece a prisão de Ênio e as inúmeras ações criminais movidas contra a Editora.

Foi justamente pela Editora Civilização Brasileira que foi lançado, em 1967, o romance “Quarup”, de Antônio Callado, considerado a primeira representação inovadora da tematização da conjuntura experimentada no Brasil, de forma crítica e analítica:



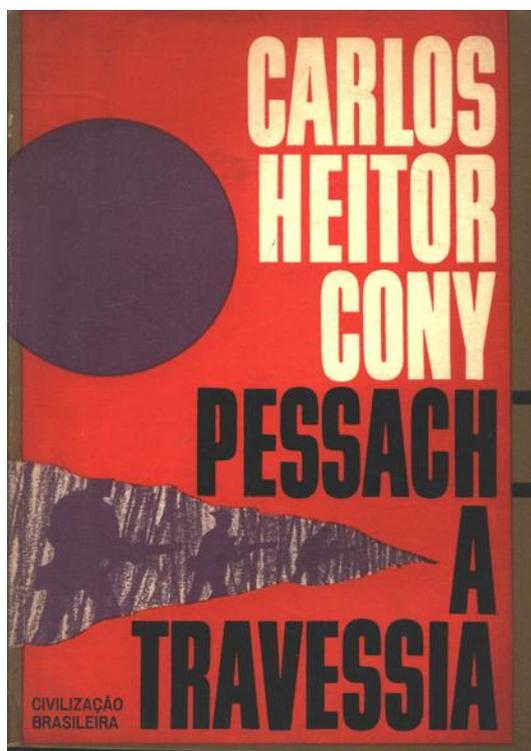
Capa da primeira edição (1967), pela Editora Civilização Brasileira¹⁴

¹⁴ Fonte da imagem: <http://memorialdademocracia.com.br/card/um-livro-sobre-o-brasil-profundo>

A narrativa, que se inicia no governo Getúlio Vargas e se estende até 1964, em pleno regime militar, revela a viagem geográfica e social de Nando, um padre que se despede de sua profissão e de sua posição social em busca do povo, ao qual pretende se unir na luta (SCHWARZ, 1992:92). O romance apresenta visões diversas acerca dos problemas político-sociais do Brasil. No início do romance, quando principia a jornada de Nando, o plano religioso e o revolucionário imbricam-se no fluxo de pensamento do padre, quando, ao meditar no ossuário que guardava os restos mortais de frades franciscanos, lá encontra Levindo, que, escondido da polícia com um ferimento a bala, retrata a Nando a sua condição e a sua reflexão sobre a situação do país:

- Me desculpe – disse Nando – eu não tinha reparado. Como é que você se machucou assim?(...)
- Se machucou, não senhor. Me machucaram. Tiro, Nando. Bala de rifle. O Brasil se civiliza. (...)
(CALLADO, 1984: p.11)

No mesmo ano, 1967, também foi lançado pela Editora o romance “Pessach: A Travessia”, de Carlos Heitor Cony:



Capa da primeira edição (Editora Civilização Brasileira, 1967)¹⁵

¹⁵ Fonte de imagem: <http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/literatura>

O romance conta a história de um escritor, Paulo Simões, que no exato dia em que completa 40 anos é abordado por um amigo que pergunta se ele quer aderir à luta armada contra o regime militar. A partir de então, conflitos pessoais se misturam à conjuntura em que se passa à história. A passagem a seguir retrata o momento em que o personagem Sílvio (que representa um comunista na obra) procura Paulo a fim de convencê-lo acerca da necessidade de engajamento:

_ Paulo, você, como todos nós, está em uma encruzilhada. O país, a humanidade, estão na encruzilhada. Só há duas atitudes: ou ficamos sentados, à beira da estrada, sem tomar nenhum dos caminhos, ou optamos por um deles. (...) Assim, só lhe restam dois caminhos, que são a outra ponta da alternativa inicial. Pois venho propor o meu caminho, que pode ser o nosso caminho: numa palavra sim, pequena e perigosa: a luta (CONY, 2002: 30)

Em 1975, já após o Ato Institucional n. 5, a Editora começou a publicar em livro as antigas edições dos FEPEAPÁS de Sérgio Porto, inicialmente veiculadas no jornal “Última Hora”:



Capa da edição do FEBEAPÁ 2 (1976), pela Editora Civilização Brasileira¹⁶

¹⁶ Fonte da imagem: <http://blogdotataritaritata.blogspot.fr/2013/05/febeapa-de-stanislaw-ponte-preta.html>

Os FEBEAPÁS - Festival de Besteiras que Assolam o País, lançados no jornal “Última Hora” pela primeira vez entre 1966 e 1967, traziam o retrato satírico da realidade nacional apresentado por Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto, que, valendo-se da ironia – sempre uma grande aliada –, realizava críticas corrosivas à ditadura militar, tendo afirmado nas primeiras páginas do FEBEAPÁ 2 que:

É difícil ao historiador precisar o dia em que o Festival de Besteira começou a assolar o País. Pouco depois da “redentora”, cocorocas de diversas classes sociais e algumas autoridades que geralmente se dizem “otoridades”, sentindo a oportunidade de aparecer, já que a “redentora”, entre outras coisas, incentivou a política do dedurismo (corruptela de dedo-durismo, isto é, a arte de apontar com o dedo um colega, um vizinho, o próximo enfim, como corrupto ou subversivo — alguns apontavam dois dedos duros, para ambas as coisas), iniciaram essa feia prática, advindo daí cada besteira que eu vou te contar (PONTE PRETA, 1976).

Conquanto não tenha sido publicado pela Editora Civilização Brasileira, consideramos relevante fazer menção, pela sua importância não apenas em termos de conteúdo, mas na própria forma com que foi elaborada, à obra “Zero”, de Ignácio Loyola Brandão. Lançado em 1975, pela pequena Editora Brasília/Rio, “Zero”, que fora concebido entre 1964 e 1973, foi censurado no ano seguinte ao de sua publicação, em 1976. De ambientação urbana, a narrativa trata, numa linguagem direta, de cunho jornalístico, das condições precárias e violentas da vida nas grandes cidades. Composta por fragmentos dispersos, como pequenas notícias de jornal, a obra denuncia a tortura e a repressão vivenciadas em certo país da “América Latíndia”, como se verifica no excerto a seguir:

Não sei que horas eram, vieram me buscar [...] comunista filho da puta, conta dos aparelhos, me dá os endereços... Os fios no meu saco, nas plantas dos pés, fale, conta merdinha de bosta. E agora você vai saber porque me chamam de João Bonzinho disse o coronel enquanto enfiava um fio no canal de minha uretra e ligava o fio direto na tomada e eu sumia no mundo, com tanta dor que nem sentia dor...E o João Bonzinho enfiou um bastão no meu rabo e ligou no magneto e girou a manivela e me caguei todo, a bosta escorreu pelas minhas pernas, eles morreram de rir e disseram que eu devia comer a bosta no chão porque tinha sujado a sala toda e o general comandante não gostava de sala suja... lambe o chão merda de comunista, bandido do caralho, lambe com a língua... Eu comia aquela comida que estava no chão e que já tinha passado dentro de mim e prenderam uns ganchos dentados dentro das minhas orelhas e apertavam apertaram até que a orelha direita foi cortada e eles jogaram no meio da bosta e do mijo e mandaram eu comer feijoada e o mundo sumiu de novo... acorda aí que o interrogatório vai recomençar... dormi, acordei, dormi, acordei, pau-de-arara, desmaiei, choque, dorme dez minutos, acorda, dorme-acorda-dorme. (Brandão, 2001, p. 288)

Os eixos temáticos que norteavam a produção literária encontravam-se não apenas na retratação da situação política do país, mas também da situação social. A temática operária e camponesa, por exemplo, que já era objeto da série “Violões de Rua” antes mesmo do golpe de 64, encontra-se retratada no romance “Justino, o retirante”, de Odette de Barros Mot. Com isso, verifica-se que, em função de todo o aparato de perseguição e cerceamento, a literatura infantil talvez tenha se mostrado menos evidente ao olhar da censura, o que permitiu o tratamento de temáticas consideradas de envergadura comunista, como pobreza, miséria, injustiça e a marginalidade:

Em 1970, com a publicação de *Justino, o retirante*, (...) a crise social é documentada com mais rigor, na história do menino de doze anos que, perdendo pai e mãe, decide largar a terra em que vivia, reclamada pelo patrão. Em seu itinerário de retirante, ele abandona o sertão e chega a Canindé, cidade maior, onde fará o ginásio. Embora seus problemas só se resolvam graças à generosidade de Dona Severina, o texto é suficientemente complexo para registrar transformações profundas trazidas pela modernização econômica da sociedade brasileira. A viagem de Justino não é só geográfica: ele migra também de uma economia de trocas para uma economia mais sofisticada, correspondente a uma vida onde as relações sociais são bem mais complexas (...). Ao contrário das anteriores, essa história se passa em São Paulo, e é protagonizada por um grupo de jovens que mora na periferia paulistana e trabalha no centro da cidade. Vivem todos com famílias desfeitas, são pobres, têm de enfrentar o humor oscilante do patrão. As várias situações do enredo fazem o livro avançar um passo em relação aos anteriores, na medida em que o povo pobre e sofrido participa da história (...). (ZILBERMAN; LAJOLO, 1991: 134-135)

Embora não seja o propósito deste estudo esgotar, particularmente, esse assunto¹⁷, manteremos o olhar atento ao conteúdo engajado veiculado por meio da literatura escrita no período, da ditadura às desigualdades sociais existentes. Importante, nesse sentido, a função testemunhal e documental da produção literária escrita, uma vez que, sob o controle da censura, ao jornal não era mais permitido noticiar e informar. Assim, competiu à literatura veiculada por meio dos livros a documentação e a retratação da realidade brasileira, da violência praticada pela ditadura militar às desigualdades sociais.

¹⁷ Sugere-se, para uma compreensão mais ampla da produção romanesca contemporânea aos anos da ditadura militar, consulta à obra da professora Regina Dalcastagné, denominada “Espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro”. Nela encontra-se um estudo aprofundado sobre os romances do pós-golpe, com análise de obras de Érico Veríssimo, Lygia Fagundes Telles, Antônio Callado, Ignácio de Loyola Brandão, José J. Veiga, Salim Miguel, Ana Maria Machado, Josué Guimarães e Ivan Ângelo.

Ainda que não se possa negar a existência, no pré e no pós-golpe, desse avolumado conjunto de propostas literárias alternativas, empenhadas na representação da situação social e política do país, então comandado pelo governo militar, a literatura escrita, especialmente aquela produzida sob o empenho do comando cepecista, é considerada, por parte da crítica, como flácida, esteticamente ultrapassada e pouco eficaz em relação ao seu propósito revolucionário. Heloísa Buarque de Hollanda chama atenção para a mitificação, na produção literária escrita, do poder de conversão da palavra, que se esgota na missão de comover e culpar: “comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual” (HOLLANDA, 2004: 30). Segundo a autora, em alusão à compreensão de Walter Benjamin, nas relações entre o engajamento e a qualidade literária é necessário levar em consideração o fato de que o engajamento só pode ser considerado politicamente correto se a obra for literariamente correta, o que implica a compreensão do engajamento político enquanto opção literária (HOLLANDA apud BENJAMIN, 2004: 30). Isso porque a palavra poética – único engajamento possível ao texto literário – perde a sua eficácia revolucionária quando vê prejudicada a função política de sua produção. Assim, para além da função testemunhal e documental assumida, clama-se, no período, por mecanismos eficazes de propagação da palavra poética, que nascia da necessidade de alcançar àqueles a quem a denúncia e o protesto contido nas obras era dirigido.

É por essa razão que a literatura escrita, no cenário da produção cultural brasileira da década de 60 – e, claro, no que se refere àquela produzida como reação à conjuntura vigente, da crise ao golpe, – sai do primeiro plano para refugiar-se em outras manifestações poéticas:

O discurso nacionalista e populista que fundamentava a ação política e cultural da esquerda no pré-golpe passará a ser discutido e a sofrer reformulações, definindo novas táticas de atuação. A nível de processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura (HOLLANDA, 2004, p. 34).

Assim, a Literatura passa a assimilar novos recursos, abandonando os limites do texto escrito e pactuando com outras artes e meios de expressão. Com isso, os mecanismos de produção poética mais expressivos, almejando o alcance coletivo, ocuparam o espaço das telas, das rádios e dos palcos, fazendo do cinema, da música popular e do teatro instrumentos privilegiados de transmissão da palavra poética engajada.

2.2. “A poesia e a política são demais para um só homem”¹⁸

A assertiva de que meios mais eficientes de aglutinação de público para a transmissão da palavra engajada se faziam necessários para o momento justifica o fato de muitos artistas de formação literária terem partido em busca de mecanismos que melhor atendessem às exigências da conjuntura. Glauber Rocha, por exemplo, declarou ter escolhido fazer cinema para fugir dos círculos literários (HOLLANDA apud ROCHA, 2004, p. 36). Principal cineasta do Cinema Novo, Glauber conseguiu trabalhar a tematização da crise enquanto práxis política de maneira virtuosa em “Terra em Transe” (1967), obra na qual se evidencia a denúncia ao populismo, às alianças de classe e à crise política que antecedeu o golpe de 64. Palavra poética e palavra política confrontam-se na obra e traduzem-se na célebre frase da personagem de Sara¹⁹ (fotografia da cena colacionada abaixo), que dá nome a este subcapítulo: “a poética e a política são demais para um homem só”:



Fonte: Banco de conteúdos culturais da cinemateca brasileira – BCC²⁰

“Terra em Transe” (1967), obra que sucede o golpe mas antecede o seu enrijecimento e o conseqüente embrutecimento da censura, concretiza, em seu discurso poético cinematográfico, o conteúdo e a forma perseguidos por Glauber Rocha desde o fervor dos anos iniciais da década de 60, nos quais o cineasta começa a se questionar acerca do fazer

¹⁸ Sara, em “Terra em Transe” (1967).

¹⁹ Sara, em “Terra em Transe”, é a companheira de Paulo Martins, narrador-personagem. Na cena da qual foi extraída a frase o protagonista-narrador se confunde em devaneios oriundos da crise entre o fazer poético e o fazer político. A frase é utilizada por Sara, nesse instante, para consolá-lo.

²⁰ <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002157>

cinematográfico no Brasil, à procura de uma produção nacional autêntica que correspondesse às exigências artísticas do período. Glauber então movimentava seu grupo de amigos cineastas para o lançamento de um movimento que viesse a revolucionar a linguagem do cinema, em busca de um cinema que ouvisse a voz do povo e que retratasse uma realidade propriamente nacional:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*, **quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo**; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. Não existe na América Latina um movimento como o nosso! A técnica do *haute couture* é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso **ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!** Isto é quase um manifesto (ROCHA, 1981, p. 17). (grifo nosso)

Os propósitos de Glauber Rocha, que alimentaram, ou foram alimentados, em toda a produção cinematográfica do Cinema Novo, inseriram em sua filmografia, tanto em termos de temática quanto no que refere ao fazer cinematográfico, em si, as duas tônicas que demarcavam a conjuntura nacional nos anos que antecederam o golpe militar, outrora referidas. A problemática camponesa no Brasil, expressa, sobretudo, em torno da vida agrária do Nordeste, encontra-se retratada em obras como “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Nesse sentido, os filmes enquadram-se no campo do que Glauber Rocha denominou “estética da fome”, daí a afirmação de que “o cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas de sua existência” (ROCHA, 1981: 33). A problemática da crise política da América Latina, por sua vez, e especificamente do Brasil, aparece contemporaneamente (a seu contexto histórico) retratada em “Terra em Transe” (1967), obra alegórica de intensa expressão poética que descreve, pela voz de Paulo Martins, o narrador-protagonista, jornalista e poeta, a situação vivida num país imaginário da América Latina, de nome Eldorado, que sofre com a crise política e com um golpe que extermina, a um só tempo, as ilusões do povo e as do próprio poeta. O poeta faz-se, na narrativa, porta-voz da palavra política que, aniquilada pelos líderes que assumiram o comando da nação, transforma-se em palavra poética cuja função é comentar e criticar a realidade vigente, transcendendo a palavra impotente na virtualidade das memórias do narrador-personagem (HOLLANDA, 2004, p. 40-41).

“Terra em transe” foi produzido em 1966 e estreou em 1967. O filme é organizado em torno das memórias de Paulo Martins, representado na figura quixotesca de um poeta que passa a vida sob o domínio de ideais políticos que o conduzem à morte. A narrativa tem início com o golpe de estado perpetrado pelo líder de extrema direita, Porfírio Diaz, que avança em direção à província de Alecrim forçando o líder local, Felipe Vieira, a quem Paulo Martins era ligado, à não resistência diante do golpe. Desiludido com a postura de Vieira, Paulo foge do palácio do governador e é ferido mortalmente pela polícia, instante a partir do qual passa a narrar, por meio de suas lembranças, os acontecimentos que o conduziram à derrota pessoal e política, donde se pode auferir a caracterização cervântica do personagem. Fé e impotência contrapõem-se ao longo de toda a narrativa e aparecem demarcados, de maneira especial, no prólogo e no epílogo, definindo os contornos da tese que Glauber Rocha pretendia imprimir na narrativa:

Quando, por ex., acaba o primeiro rolo de *Terra em Transe* o poeta cai ferido na estrada. E quando começa o *flashback* vemos já o último enquadramento do filme, o poeta com a metralhadora na mão. A partir desse ponto aparecem uma série de *flashbacks* e o filme termina com o mesmo enquadramento de quando começam os *flashbacks*. Em outras palavras, procura-se não criar uma síntese do filme, mas uma tese que vale como proposta ao espectador (ROCHA, 1981: 211).

A tese sugerida por Glauber insere-se em sua proposta de estética revolucionária, que trouxe para o campo do cinema ideias e práticas oriundas da teoria brechtiana. No capítulo intitulado “A Revolução é uma Eztetyka”, de sua obra teórica “Revolução do Cinema Novo” (1981), Glauber sustenta que “a única opção intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária” (1981: 66). A partir dessa consideração, o cineasta argumenta que o enfrentamento das contradições e o alcance da lucidez revolucionária apenas são possíveis por meio de um processo dialético de informação que conduz a duas formas concretas: a didática/épica e a épica/didática. Funcionando simultaneamente, essas formas conduzem à eficácia do processo, pois a partir da didática, alfabetiza-se, informa-se, educa-se e conscientiza-se. A partir da épica, por sua vez, provoca-se o estímulo revolucionário, pois a épica configura-se como prática poética a partir da qual, partindo-se de um ponto de vista estético, projeta-se um objeto ético revolucionário, fruto do processo dialético proposto (ROCHA, 1981: 67).

Neste ponto, a proposta de Glauber aproxima-se, como será adiante demonstrado, do processo criativo do espetáculo “Opinião”, objeto do presente estudo, dialogando com a reflexão e a proposta estética que animou a produção cultural do Teatro de Arena,

especialmente no que concerne à busca por formas aptas a conferir eficácia revolucionária à palavra poética, superando a suposta crise da literatura escrita na década de 60.

A palavra poética mostra-se onipresente ao longo de toda a narrativa, tornando-se contraponto da própria narração no instante em que a dialética central da arte e da realidade social é resumida no poema que comenta a morte de Paulo Martins, feita a partir de uma colagem de versos do poeta Mário Faustino:

*“Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
Gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)”*

Nesse instante, evidencia-se o uso político da poesia, em meio à morte de Paulo Martins. A violência e a ternura, dois polos opostos presentes na obra fílmica, revelam a degradação do mundo ideal no mundo real, em meio ao qual se dissolvem a voz e a vida do poeta, figura quixotesca do anti-romance. Há outro uso da palavra poética no filme que expressa de maneira bastante clara essa mesma degradação. Quando a personagem Sara recita o alegórico excerto do poema de Castro Alves, “a praça é do povo, como o céu é do condor”, Vieira, o então governador de Alecrim, aplaude entusiasmado pela ideia de que “o país precisa de bons poetas”. Contudo, adiante na narrativa, o mesmo excerto transita do caráter idealista-utópico para o caráter contraditório que revela os limites políticos dentro dos quais trabalha a poesia. Quando Paulo tenta convencer Vieira a não soltar a polícia contra os camponeses, a voz *off* de Sérgio Ricardo canta novamente os mesmos versos de Castro Alves, acusando que é apenas no mundo da poesia que a praça é do povo, uma vez que no mundo real ela pertence aos opressores.

A palavra poética revolucionária, que encontra um espaço privilegiado no caráter instigante e perturbador de “Terra em Transe”, permeia toda a obra cinematográfica do Cinema Novo, como corolário máximo das propostas debatidas na I Convenção da Crítica Cinematográfica, de 1952, expressas por Glauber Rocha em “Revolução do Cinema Novo” (1981). A esse propósito, ressalta David E. Neves, num excerto acostado às notas introdutórias à primeira edição da obra:

O pensamento de Glauber Rocha no campo das letras é coisa surpreendente, incontrolável, às vezes esotérica, mas de fácil decodificação. O tom profético que assume, às vezes voa como a própria imaginação, às vezes vem por terra (via telúrica) em caravana mística, cigana. Seu estilo literário

namora o modernismo, mas reinventa-o com a liberdade das aventuras dramatúrgicas de um Kilkerry ou de um Qorpo Santo. Algumas partes deste volume parecem fascinantemente egressas de um autor de ficção científica que habita as cavernas. Uma máquina certa do tempo - fóssil - da Idade da Terra, enfim (Neves apud Rocha).

É possível afirmar, desse modo, que a escola figura, no meio cinematográfico, como principal precursora da proposta de estabelecer um diálogo, por meio da arte, com a conjuntura vigente e de promover a conscientização das massas acerca dos problemas sociais enfrentados pelas classes oprimidas no Brasil, quer seja no que se refere ao cenário de desigualdades e de miséria, que seja no que se refere à opressão praticada pela ditadura militar. O cinema novo vai ainda trabalhar uma terceira temática relacionada, propriamente, ao fazer artístico do período. Se por um lado as duas primeiras fases da escola trataram, respectivamente, do retrato do cotidiano do sertão do Brasil (1960-1964), que sofria com a fome, a miséria, as secas e o cangaço; e a situação política do Brasil (1964-1968), em meio ao regime militar; a última fase do Cinema Novo será marcada pela influência do Tropicalismo e a retomada de ideias que remontam à Semana da Arte Moderna. Um exemplo dessa fase encontra-se em “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade (1932), obra filmica na qual o diretor realiza uma releitura antropofágica em tecnicolor do livro de Mário de Andrade. Macunaíma é uma obra à respeito da qual se pode afirmar que detém a assinatura de três Andrades: Mário, Joaquim Pedro e Oswald assinam a autoria dialógica do filme que emerge com uma estética irônica que reflete, talvez, o esgotamento ufanista da arte engajada que fracassara no propósito de alcançar o público ao qual se dirigia. Mais considerações acerca dessa articulação serão tecidas, oportunamente, no capítulo dedicado à fenomenologia da recepção. Por ora, a fim de não quebrar a unidade da ação, convém atentar-se a uma última característica presente na produção do cinema novo: o hibridismo que une – assim como o fará no âmbito do teatro – cinema, poesia e música numa única produção. Sérgio Ricardo, que firmou parceria com Glauber Rocha e assinou a trilha sonora de filmes como “Deus e o diabo na terra do Sol”, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “Terra em Transe”, foi o responsável por imprimir no cinema de Glauber a potência engajada oriunda da música e, especialmente, da canção, que viria a ocupar a cena da arte de protesto no pós-golpe em rádios e em festivais, infiltrando-se, também, no cinema e no teatro, por meio de manifestações que visavam estratégias poéticas de alcance das massas.

2.3. “E no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar”²¹

Consideremos, preliminarmente, que a compreensão do cenário da canção no Brasil na década de 60 exige uma breve passagem pela história social da música popular, especialmente no cenário do pós-guerra. Isto porque, a partir da Segunda Guerra Mundial, particularmente durante a década de 50, o predomínio do *american way of life* e a atração do internacional dão origem, em meio aos ânimos progressistas, a uma onda de importação não apenas de produtos industrializados e bens de consumo, mas também de hábitos de vida e de padrões culturais. A nova civilização nos trópicos ansiava por acompanhar o impulso capitalista com o consumo de tendências que haveriam de predominar sobre o nacional e o regional, então julgados ultrapassados. No meio urbano, a população alimentava a sua fome de modernidade à base de óculos *ray-ban*, *blue jeans* e dos mais inovadores produtos de beleza e estética. Ouvidos atentos e olvidos à parte, a música passa a aderir, com a ajuda do que se veiculava por meio do rádio e do recém-chegado aparelho de televisão, aos ritmos dançantes, como o *fox-blue*, o bolero, o *be-bop* e, evidentemente, o *rock'n roll* (TINHORÃO, 1998: 307). Outras considerações acerca dessa conjuntura que antecedeu o golpe militar já foram tecidas no capítulo precedente, de modo que interessa, propriamente, compreender os impactos do pós-guerra na produção musical da década de 50 e a sua transição, historicamente demarcada, para a era da canção de denúncia e protesto.

Em meio à onda de importação cultural, surge, na cidade do Rio de Janeiro, em 1958, a bossa-nova, fruto da assimilação de procedimentos da música clássica instrumental, do *jazz* e de vocalizações *jazzísticas*, unidas ao samba. Prenúncios da bossa nova já se encontrariam no *be-bop*, que surgira em 1945. Mas apenas na segunda metade da década de 50 músicos como Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e, de modo especial, João Gilberto, atuaram na consolidação do movimento (CAMPOS, 2003: 17-21). A bossa-nova nasce e se irradia sobretudo na Zona Sul do Rio de Janeiro, proliferando-se rapidamente pelas boates do bairro de Copacabana. Representando o bom gosto da alta sociedade carioca, adquire o *status* de moda-símbolo da classe média do pós-guerra.

Ocorre que, paralelamente, como reflexo da separação da geografia urbana desencadeada no Rio de Janeiro na década de 50, desenvolvia-se, sobretudo nos morros cariocas, outro tipo de produção musical, com características técnicas e temáticas distintas. Nesse ponto, pode-se afirmar que as duas grandes tendências da música popular urbana na

²¹ Carlos Lyra, em “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”.

década de 60 surgiriam como reflexo da situação socioeconômica das grandes cidades. No Rio de Janeiro, morros e subúrbios se espalhavam pela Zona Norte, em áreas cada vez mais distantes, enquanto a Zona Sul permanecia como reduto da classe média alta. É justamente nos morros que se desenvolve o “outro lado” da linha de classe traçada na música popular. A chamada “música tradicional” continuava a se desenvolver para além do círculo da bossa-nova com influências culturais ainda advindas da interação cidade-campo. Representada pelas marchas, sambas-canções, sambas de carnaval, sambas de enredo, baiões etc, a música tradicional seguia, ainda, marcada pelo lirismo e pelo sentimentalismo que, (in)timidamente, não ousavam traçar um retrato fiel da conjuntura vigente (TINHORÃO, 1975: 31-31). A timidez, de certa forma, também estava presente na bossa-nova, que não parecia interessar-se pela crítica e pelo questionamento da circunstância histórica na qual se desenvolvera, mas sim na exaltação da beleza e do bem viver, satisfatórios para a exportação. Vale lembrar que, com o êxito internacional, a bossa-nova tornou-se artigo de exportação, passando, inclusive, de influenciada a influenciadora de ritmos no exterior.

O fato é que a crise política e econômica do Brasil, abafada sob a falsária crença no “milagre econômico”, não demoraria a cobrar, da música popular, uma manifestação. A função social da música, mais especificamente da canção popular, revelar-se-ia numa terceira vertente da produção musical da década de 60, marcada pelas canções de protesto, que representaram, numa autoleitura, a intervenção política dos artistas na realidade social do país:

Veio, natural e insopitável, o "canto de protesto", que no Brasil parece que antecedeu ao *protest song* norte-americano, surgindo primeiro fora da bossa-nova, nas sátiras de Juca Chaves (cantor-compositor não integrado ao movimento mas a ele ligado por certas técnicas de interpretação vocal), e depois dentro dela (Carlos Lira, *Subdesenvolvido*), como uma salutar reação contra a inocuidade das letras sentimentais à base da fórmula amor-dor-flor, contra os abolidos bibelôs de inanição sonora dos "lobos bobos" da fase heróica. Nessa conjuntura, era natural também que aflorasse a temática do Nordeste, com sua "presença" paradigmática, quase simbólica, do desajuste social, como matriz referencial das canções de protesto (CAMPOS, 2003: 61-61).

O surgimento da canção de protesto está, como toda a arte engajada do período, intimamente ligada ao Centro Popular de Cultura da UNE. O propósito traçado pelo CPC para a música popular era o de “deslocar o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz um intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber a causa de muitas das dificuldades com que se debate” (TINHORÃO, 1975: 231). A canção de protesto distanciava-se do “lirismo em

flor” da bossa-nova e do sentimentalismo regional das músicas de tradição popular. No intuito de glosar a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento, o intento era voltado ao estabelecimento de uma aliança com o povo: arte e povo contra a miséria e contra o Regime. Parte da crítica às canções de protesto é voltada à fatídica contradição do propósito do movimento, que decorria da distância intelectual entre o artista e a massa à qual ele se dirigia. A outra parte era voltada à pobreza estética atribuída à produção que, demasiadamente preocupada com a militância e o engajamento, esquecera-se da qualidade da produção em si.

Todavia, convém lançar, a propósito disso, algumas considerações, especialmente em face das propostas, das ideias e dos ideais cepecistas. Isto porque a mesma crítica dirigida à canção engajada, nascida no seio do CPC, era também direcionada à sua produção literária. Heloísa Buarque de Holanda invoca Walter Benjamin para sinalizar que “o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta” (HOLLANDA, 2004: 30). Seria uma aproximação, destarte, da máxima tecida por Maiakovski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Em outros termos, essa visão corresponde à ideia de que o engajamento político contém uma opção artística, que vai da ética à estética. Ocorre que o CPC, na linha de pensamento da esquerda ortodoxa, era militante de uma arte de cunho nacional-popular, que refutava, por conseguinte, a importação e a incorporação de tendências alheias ao que se concebia como tipicamente relacionado ao povo e ao Brasil (ao Brasil “do povo”, evidentemente, numa contraposição ao “brasil exportação” da década de 50). Dessa concepção nasceriam as críticas apresentadas pelo CPC a outros estilos musicais do período, a exemplo da Jovem Guarda, da Bossa-Nova e, especialmente, do Tropicalismo. O CPC reivindicava, propriamente, duas marcas da produção cultural engajada, sendo a primeira relacionada à forma (procedimentos de criação tipicamente nacionais) e a segunda ao conteúdo (a arte serviço do protesto). Emergem daí as ácidas críticas apresentadas ao movimento tropicalista. Um ponto nevrálgico que demarcava a produção cepecista era a aliança entre o camponês e o revolucionário. Por essa razão, a tônica tropicalista – arcaico/moderno – soava alienada e pouco comprometida aos ouvidos do CPC, que em sua ortodoxia esperava por críticas mais explícitas às contradições que assolavam o país, inseridas numa estética de cunho nacional-popular.

Consideremos, portanto, doravante, que, paralelamente à canção engajada promovida pelo CPC, a qual se poderia chamar de *strictu sensu*, outros movimentos de canção engajada também utilizam a música como instrumento de denúncia e resistência ao regime. Até mesmo no âmbito da própria bossa-nova, Sérgio Ricardo, responsável pela trilha sonora

de boa parte da produção cinematográfica de Glauber Rocha, seria um dos principais expoentes do que se poderia chamar de bossa-nova engajada. Logo no início da década de 60, identificado com o CPC e internacionalizando os princípios da arte revolucionária, Sérgio Ricardo compôs a canção “Zelão” (1960), considerada por Júlio Medaglia, em seu ensaio “Balanço da bossa e outras bossas” (1986), como a primeira canção da bossa-nova engajada (MEDAGLIA apud CAMPOS, 1986, p.98). Para explicitar o seu conteúdo temático, transcreve-se a letra a seguir:

Zelão

(Sérgio Ricardo)

*Todo morro entendeu quando o Zelão chorou
Ninguém riu, ninguém brincou, e era Carnaval
No fogo de um barracão
Só se cozinha ilusão
Restos que a feira deixou
E ainda é pouco só
Mas assim mesmo o Zelão
Dizia sempre a sorrir
Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar*

*Choveu, choveu
A chuva jogou seu barraco no chão
Nem foi possível salvar violão
Que acompanhou morro abaixo a canção
Das coisas todas que a chuva levou
Pedaços tristes do seu coração.*

Já no final da mesma década, com nítida influência, em sua produção, do golpe perpetrado pelos militares em 1964, surgiria o movimento Tropicalista, que, mesmo não se limitando à canção, promoveu, em 1968, pouco antes da promulgação do Ato Institucional n. 5, o disco que ficaria conhecido como álbum-manifesto do período, “Tropicália ou *Panis et Circenses*”, com canções nas quais a palavra poética expressava seu caráter revolucionário, ironicamente disfarçado do olhar da censura:



Capa do disco de vinil lançado pela Phillips, em 1968²²

O disco-manifesto “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, lançado em 1968, continha canções que transmitiam denúncias e mensagens de protesto sutilmente disfarçadas em meio a outras temáticas. Canções como “Parque industrial”, de Tom Zé, traziam a denúncia sobre a hipocrisia do “milagre econômico” e sobre a violência vivenciada nas ruas, como se percebe a partir do excerto colacionado abaixo:

*É somente requeantar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
(...)
Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.
(...)
A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.
É um banco de sangue encadernado*

²² Fonte da imagem: <http://www.esquerdadiario.com.br/Tropicalia-ou-Panis-et-Circencis>.

*Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar.*

“Misere-re nobis”, de Gilberto Gil, denunciava, além da hipocrisia do milagre econômico, a questão das desigualdades sociais e da miséria vivenciada paralelamente à crescente industrialização:

*Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
(...)
Já não somos como na chegada
Calados e magros, esperando o jantar
Na borda do prato se limita a janta
As espinhas do peixe de volta pro mar
(...)
Tomara que um dia de um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia de um dia não
Para todos e sempre metade do pão
(...)
Bê, rê, a - Bra
Zê, i, lê – zil*

Especificamente voltada à perseguição e à violência praticadas pelo governo dos militares era a faixa “Enquanto o seu logo não vem”, de Caetano Veloso, que narra um passeio através de uma floresta escondida que desemboca no concreto da cidade. A canção apresenta a narrativa de um passeio tranquilo. Todavia, o passeio é constantemente interrompido por vozes femininas que, em coro, repetem a frase "os clarins da banda militar", aludindo a um estado constante de alerta e de repressão. Embora se inicie ao som de percussão de agogô, o que sugere uma certa serenidade, a melodia é invadida por trechos da Internacional, o hino da revolução comunista, sutilmente disfarçado entre os versos que narravam o passeio:

*Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida*

(...)
(Os clarins da banda militar...)
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
(Os clarins da banda militar...)
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)
Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)
(...)
Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
(...)
(Os clarins da banda militar...)
Debaixo das bombas, das bandeiras
(Os clarins da banda militar...)"

Tamanho sucesso do disco conduziu os componentes do movimento aos palcos dos famigerados Festivais de Música. Desde o início de 1965, a chamada Era dos Festivais conduziu aos palcos do cenário musical canções engajadas de artistas como Edu Lobo e Vinicius de Moraes, vencedores do I Festival de MPB de São Paulo com a canção “Arrastão”, interpretada por Elis Regina:



Elis Regina canta "Arrastão", no primeiro Festival da Música Popular Brasileira, em 1965²³

²³ Fonte da imagem: <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/mosaico-cultural-or-dia-nacional-da-musica-popular-brasileira/>.

Ainda em 1965 Edu Lobo venceria o III Festival da Record com “Ponteio” e no mesmo concurso seriam revelados artistas como José Carlos Capinam (parceiro de Edu Lobo na autoria de “Ponteio”), Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em 1968 Geraldo Vandré venceu o III Festival Internacional de Canção com “Pra não dizer que não falei das flores ou Caminhando”, que se consagrou como figura-símbolo da canção de protesto. A música vencedora do festival, todavia, rendeu a Vandré, para além da censura, a perseguição política que o levou a exilar-se no Chile.

A situação vivenciada por Vandré apenas compunha o espetáculo indigesto de perseguição e temor que viria a se instaurar no cenário artístico como uma forma de repressão a qualquer tipo de “subversão” e oposição à ditadura. A censura, em meio a esse ambiente, avançou contra os músicos, compositores e demais artistas ditos “opositores” e recaiu de maneira especial sobre a canção popular – amplo canal de denúncia do autoritarismo do regime em decorrência do vasto espaço por ela ocupado na indústria cultural, sobretudo na cultura da juventude. Chico Buarque de Hollanda se tornou, no período, em virtude de suas apresentações nos Festivais de Música, protagonista da mais longa e acidentada história de atritos com a ditadura e a censura. O cantor e compositor teve canções como “Vence na vida quem diz sim”, “Tanto mar” e “Cálice” totalmente vetadas e chegou a ser banido de programas de TV exibidos em emissoras como a Rede Globo. À parte isso, diversos foram os convites e intimações para depor enviados ao artista para prestar esclarecimentos no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) da praça Marechal, o que intensificava o medo intransitivo diante do fantasma das torturas e perseguições que compunha o cenário da época.

O fato é que a música popular, especialmente durante os anos da ditadura militar – daí os fortes problemas enfrentados pelos artistas com a censura – tornou-se um importante centro de confluência das manifestações de protesto contra o regime, constituindo-se, pois, como um mecanismo de fácil e ampla divulgação da palavra engajada, tanto às camadas diretamente envolvidas com a resistência política e a criação poética, quanto às camadas supostamente alheias aos problemas vivenciados no período. Com efeito, de acordo com citação atribuída a Alcântara Machado, “verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto” e “conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura” (BASSETO, 2012: 112). Por essa razão, a canção popular, na década de 60, invade o espaço dos palcos dos Festivais de Música, do cinema (lembramos da influência da música em “Terra em Transe” e especialmente do trabalho de Sérgio Ricardo) e

também a cena dos espetáculos de teatro, dando início, nesse comenos, a uma profícua relação. Especificamente no espaço do teatro, a música popular brasileira deixa de ser, na década de 60, uma mera coadjuvante do texto e passa a assumir o papel de protagonista nos espetáculos, que incorporam o potencial comunicativo da canção e com ela se imbricam num processo de politização da linguagem. “Porta-voz das aspirações vanguardistas” (MAGALDI, 1984: 7), o Teatro de Arena não demoraria para perceber o quão profícuo, naquela conjuntura, haveria de ser esse conúbio: prontamente trata de agregar à sua produção, juntamente com a canção, outras manifestações artísticas, numa união que se converteria “num pequeno mundo que não tardará a atuar sobre o Teatro de Arena e a sofrer-lhe a influência, num entrelaçamento de anseios e objetivos talvez nunca atingido, entre nós, por outra realização artística” (MAGALDI, 1984: 34-35). O espetáculo “Opinião”, objeto desta tese, foi um dos primeiros frutos da relação bem sucedida desse diálogo interartes.

2.4. “Arte não é adorno, som não é ruído e as palavras falam”²⁴

Uma rápida pesquisa sobre a historiografia do teatro brasileiro no século XX nos conduziria, sem qualquer hesitação, à peça “Eles não usam *black tie*”, de Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se, pois, de um marco histórico na guinada da produção teatral nacional, caracterizado, especialmente, pela crise do drama moderno, que, se por um lado se mostrou retardatária em relação aos movimentos europeus, por outro mostrou-se contemporânea à conjuntura vivenciada no Brasil. Com efeito, a partir da década de 50 iniciara-se, em toda a América do Sul, uma forte onda de “teatro independente”, que, embora encontrasse denominações distintas em cada região (teatro novo, teatro experimental, teatro livre etc), possuía como fundamento único a construção de dramaturgias nacionais que versassem sobre temas da realidade enfrentada em cada país (CARBONARI: 2006, p. 14). Ou seja, tinha-se como propósito o questionamento histórico e o engajamento político, o que afastava a ideia de um teatro voltado à simples diversão, em substituição a um teatro reflexivo, didático, pedagógico. Épico, afinal. Dispensaremos, neste momento, uma elucidação mais aprofundada no que aqui se encontra referido como “crise do drama moderno”, em virtude do conteúdo a ser tratado no capítulo seguinte desta tese. Por ora interessa-nos a compreensão de que a peça de Guarnieri levou ao palco, pela primeira vez na história da dramaturgia nacional, “o povo” e

²⁴ Augusto Boal, em “Estética do Oprimido”.

a crise de uma situação não mais individual, mas coletiva: a greve dos trabalhadores de uma fábrica.

“Eles não usam *black-tie*”, cuja estreia se deu em 1958, ao conferir à classe trabalhadora o *status* de protagonista da cena que se desenhava sobre o palco mudou a concepção do fazer teatral no Brasil e (re)definiu os novos rumos da produção cultural do Teatro de Arena. Ao guardar consonância com a cena da vida real marcada pelo novo momento da luta de classes que se abriu no Brasil desde o intenso processo de industrialização dos anos 50, levando à formação de uma nova camada social (o proletariado), o teatro passava a representar mais diretamente a sociedade brasileira e à responder aos anseios dos integrantes do grupo Arena, interessados na produção de um teatro engajado e verdadeiramente nacional, dissociado dos padrões culturais importados que pouco ou nada tinham a ver com a nossa história. É, inclusive, a partir do sucesso da peça que surgem os Seminários de Dramaturgia (1958) promovidos pelo Teatro de Arena, dedicados à efetiva experimentação teatral na qual estavam interessados os fundadores do grupo, desde a ocasião de sua criação, em fins de 1953. Assim, qualquer tentativa de se demarcar a historiografia do teatro nacional na metade do século XX encontrará em “Eles não usam *black-tie*” o marco da grande guinada na produção do teatro nacional, na qual se encontra claramente asseverada a presença, especialmente na década de 60, da organização socioeconômica do país e, a partir de 64, da ditadura militar então instaurada. Nesse ponto, em convergência com as demais manifestações artísticas já abordadas, o teatro nacional vai engajar-se na luta em favor da reivindicação e do protesto contra a crise econômica e o autoritarismo do regime dos militares.

Nesse contexto, a tônica do teatro brasileiro da década de 60 é composta por uma dramaturgia política e social (PRADO: 1996, p. 97). Emerge, inequivocamente, nesse cenário, a importância do Centro Popular de Cultura, com seu engajamento de cunho nacionalista e popular, e do Teatro de Arena, que iniciara, desde os Seminários de Dramaturgia, a sua busca por novas composições estéticas aptas a abarcar o cunho revolucionário das temáticas levadas à cena. O fato é que, apesar da fragmentação de segmentos que compunham a sociedade brasileira e, conseqüentemente, a classe artística e os consumidores da produção teatral, ninguém – dos autores à plateia – conseguia manter-se inerte diante da conjuntura experimentada no país, fato que gerou uma convergência na produção cultural do período, notadamente voltada à abordagem dos problemas sociais vivenciados e ao protesto contra o regime.

Conquanto, acompanhando o contexto histórico-social do Brasil, a produção do que se pode chamar de Teatro Político nacional tenha principiado já na década de 50 e se encontrado presente nos anos iniciais da década de 60, no seio do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura, a vanguarda estética-política da produção teatral nacional viria a ser intensificada com o golpe de estado de 1964, que pôs fim ao CPC mas não calou a produção teatral que teria continuidade com o Teatro de Arena e, posteriormente, com o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa. Para além de Zé Celso, que se tornaria um expoente da produção teatral engajada, três figuras centrais parecem responder pela assinatura do que se produziu de mais expressivo no teatro do período: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Não é por acaso que a primeira parceria de sucesso do trio, com a parceria de outros velhos integrantes do CPC e do Arena – Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar – eclodiria no objeto do presente estudo, o espetáculo “Opinião”.

Se considerarmos que essa tomada de consciência da produção teatral nacional começou pela incorporação das desigualdades sociais que assolavam o país, a crise inflacionária e o crescimento dos movimentos populares (as Ligas Camponesas, o Comando Geral dos Trabalhadores – CGT e o próprio Centro Popular de Cultura), perceberemos que numa primeira fase dessa nova concepção de teatro nacional, além de “Eles não usam *Black-tie*”, peças como “Chapetuba Futebol Clube” (1959), “A mais valia vai acabar, Seu Edgar” (1960) e “Brasil, versão brasileira” (1962), de Oduvaldo Vianna Filho e “Revolução na América do Sul” (1960), de Augusto Boal.

Produzida pelo Teatro de Arena, “Chapetuba Futebol Clube” (1959), sob a direção de Augusto Boal, abordava, por meio do tema do futebol, o quadro amplo da realidade social, que o condiciona e sem dúvida determina as suas características. “O texto transcende, neste caminho, as fronteiras da tipificação de um grupo humano, para situar-se como estudo de indivíduos de uma classe desfavorecida, em face da ordem social injusta” (MAGALDI: 1984, . p. 35). “A mais valia vai acabar, Seu Edgar” (1969), já produzida pelo CPC sob direção de Chico de Assis, reunia artistas e intelectuais interessados em ampliar o alcance do teatro político no Brasil, com base nos pressupostos de que é necessário compreender os mecanismos da exploração capitalista para superá-los e de que o espetáculo teatral pode ser um instrumento de conscientização das massas.

“Brasil, versão brasileira” (1962), produzido também pelo CPC, possuía uma estrutura dramática articulada entre contradições e frentes opostas: empresários aliados ao imperialismo diante de empresários ligados à indústria nacional, operários comunistas

ortodoxos diante de operários comunistas heterodoxos e operários comunistas diante de empresários anticomunistas. Enfim, a peça retratava a fragmentariedade e os embates entre os grupos que compunham, à época, a sociedade nacional.

Por fim, “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal (1960), produzida pelo Teatro de Arena, figurou como um marco para o que se pode chamar de teatro épico no Brasil. Fruto do amadurecimento estético advindo dos Seminários de Dramaturgia realizados pelo Arena, a peça trazia à cena o retrato alegórico da alienação política por meio da figura do protagonista Zé da Silva, um operário explorado, negligenciado e pouco consciente de sua condição. No prólogo da peça declara o narrador:

Aqui não há bombas, nem há revolução. Muito pouco se mata, a não ser o lotação. Esta peça não conta bombas, nem massacres, nem crime de morte. Simples história de um homem e sua virtude: José. Pleno de esperança e de bondade. Um homem que morreu sem conhecer o inimigo, o inimigo o cercou e até as calças roubou. E no fim da peça o matou. E vocês verão porque, embora José da Silva continue sem saber. É uma história engraçada (se é que a fome tem graça) Vamos esquecer bem de longe. O mundo. O mundo que ninguém vê. Vamos pensar em José, que tem tanto pra sofrê. (BOAL, 1986: 11-12)

“Revolução na América do Sul” apresentou os embriões das características que marcariam o segundo momento da produção teatral engajada do Arena na década de 60, especialmente após o golpe de 64, com a incorporação não apenas da conjuntura social, mas também do protesto de cunho político realizado por meio da temática e especialmente por meio da forma:



Numa das edições de “Revolução na América do Sul”, publicada pela Editora Hucitec em 1986, Sábato Magaldi faz uma leitura na representatividade da peça na transição da produção do Teatro de Arena:

Todos sabem que “Eles Não Usam Black-Tie”, de Gianfrancesco Guamieri, estreada em 1958, deu identidade artística e cultural ao Teatro de Arena de São Paulo, inaugurando nova fase em nosso palco – a da imposição do autor brasileiro. A ela seguiu-se, em 1959, “Chapetuba Futebol Clube”, de Oduvaldo Vianna Filho, depois de instalado o Seminário de Dramaturgia. As diretrizes iniciais do movimento renovador, distinguindo-o de outras tentativas de afirmação do produto nacional, eram certamente o caráter reivindicatório de melhores condições de vida para os explorado se a linguagem realista, haurida no sistema *stanislavskiano*, que se estendia ao estilo do espetáculo. Nesse quadro, a estreia de “Revolução na América” do Sul, de Augusto Boal, na temporada de 1960, significou mudança imprevista de rumo. Conservou-se o forte cunho social da mensagem, mas o veículo se alterou substancialmente. O dramaturgo, a essa altura, já havia assimilado os procedimentos épicos de Brecht, a que transmitiu notória feição antirrealista e o enriqueceu com os nacionalíssimos ingredientes da revista e do circo. Sob esse prisma, Revolução alcançava genuína expressão brasileira. Espanta o espírito anarquista da obra, que na fatura quase se dissolve em forma anárquica. Estratégias dramáticas, sem dúvida, porque está sempre muito claro o pensamento de Boal. (MAGALDI apud BOAL)

Com efeito, a partir de “Revolução na América do Sul”, verifica-se que a assimilação das ideias brechtianas e a inspiração de um fazer poético engajado passam a estar presentes não apenas do ponto de vista da temática – o que já havia sido iniciado no Brasil com “Eles não usam *black-tie*” – mas também do ponto de vista da estrutura poética. É por essa razão que a peça pode considerada um marco para o teatro épico nacional. “Revolução na América do Sul” foi encenada sobre um palco em forma de arena e já apresentava recursos que passariam a ser incorporados definitivamente nos musicais mais expressivos do pós-golpe. A canção encontra-se presente na peça e apresenta-se em diversos períodos como fonte auxiliar da epicização do drama. Conquanto ainda não se centrasse, propriamente, na problematização da engrenagem teatral, os seus recursos estéticos já antecipavam os traços que seriam característicos de espetáculos como “Opinião” (1964), “Arena canta Zumbi” (1965) e “Arena canta Tiradentes” (1967).

Após o golpe de 1964, a epicização da cena dramática e a união bem sucedida entre o teatro e a música popular dão início à era dos musicais de protesto. “Opinião” (1964),

²⁵ Fonte da imagem: Acervo do Instituto Augusto Boal (Disponível em: http://www.acervoaugustoboal.com.br/items/76/assunto=&autoria=&data=&local=&page=1&serie=&tipo_doc=&titulo=Revolu%C3%A7%C3%A3o%20na%20Am%C3%A9rica%20do%20Sul/detalhes?tamanhoUrlBase=41)

ao qual será dedicado um capítulo próprio para a análise de seus atributos estéticos, inaugura essa nova fase e conduz à cena sobre o palco três cantores da música popular brasileira, numa dramaturgia musical sob a forma de texto-colagem. Com o aprimoramento estético do produção Arena, especialmente como consequência dos Seminários de Dramaturgia, Augusto Boal lança o seu sistema coringa, fundamentado na desvinculação ator/personagem, na perspectiva narrativa unitária (ou seja, a instância autoral é assumida ideologicamente pelo grupo que faz a encenação), no ecletismo de gênero e estilo (que justifica e é justificado pela utilização do texto-colagem) e, como consequência do atributo anterior, no uso da música como recurso de epicização do drama e como elemento de coerência e coesão da cena.

Arena conta Zumbi (1965) e Arena conta Tiradentes (1967), produzidas no dois anos seguintes à estreia de “Opinião”, já trariam as marcas da incorporação definitiva desses procedimentos. Ambas as peças, de tematização histórica, traziam não apenas em seus títulos, mas em suas próprias cenas introdutórias, o assunto em questão:

*1 – O Arena conta a história
pra você ouvir gostoso
quem gostar nos dê a mão
e quem não, tem outro gozo.*

*2 – História de gente negra
da luta pela razão
que se parece ao presente
pela verdade em questão,
pois se trata de uma luta
muito linda de verdade:
é a luta que vence os tempos,
luta pela liberdade!²⁶*

*“Dez vidas eu tivesse,
dez vidas eu daria.
Dez vidas prisioneiras,
ansioso eu trocaria,
pelo bem da liberdade,
nem que fosse por um dia.*

²⁶ Baião de abertura de “Arena canta Zumbi” (Boal e Guarnieri, 1970: 31).

*Se assim fizessem todos,
aqui não existiria
tão negra sujeição
que dá feição de vida
ao que é mais feia morte;
morrer de quem aceita
viver em escravidão”²⁷*

A forma estética adotada em “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes” permitiram, por meio da utilização do sistema Coringa, conferir validade universal aos heróis retratados nas narrativas, afastando-se, nesse sentido, da figura do herói mítico que não reconhece as transformações históricas fundamentais (ROSENFELD, 1982: 26). A utilização do Coringa no tratamento de temáticas de cunho histórico parece alinhar-se, nesse sentido, à proposta eminentemente didática do Teatro de Arena, cujo propósito era voltado à conscientização voltada à transformação, afastando-se, portanto, da função meramente exortativa do herói.

Nesse sentido, é possível alcançar a essência fundamental do teatro de resistência da década de 60, qual seja, o exercício de resistência por meio da conscientização e do alcance das massas. É esse, pois, esse o propósito da utilização do teatro em formato de arena, que além de reduzir o custo da produção dos espetáculos viabilizava um contato direto do público, que haveria de ser não apenas espectador, mas também partícipe protagonista e agente de transformação. Tal missão também justificava a utilização da música popular em cena, como intervenção épica e instrumento de aproximação e alcance das massas. Não é outra a razão pela qual as inovações poéticas introduzidas no fazer teatral no período demarcariam as origens do processo de transição do teatro dramático para o teatro épico no Brasil. A compreensão desse processo estético e histórico afigura-se, pois, imprescindível para a assimilação da maneira como a junção da ética, da estética e da épica nacional conduziram à concepção do espetáculo “Opinião” e especialmente à capacidade da sintaxe expressiva alcançada pelo espetáculo de servir de ferramenta à veiculação e consolidação da eficácia revolucionária da palavra poética.

²⁷ Dedicatória cantada pelo “coro polifônico” (Boal e Guarnieri, 1967: 58).

3. CAPÍTULO TERCEIRO: NOTAS SOBRE O CONTEXTO ÉPICO

“Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são nada além da expressão de sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência”
Walter Benjamin²⁸

Antes da compreensão conceitual necessária à apreensão do que, efetivamente, pretende-se aludir quando se tenciona conferir um significado específico ao que se denomina “contexto épico”, noção cujas raízes remontam, como é sabido, ao Teatro Épico, de Bertolt Brecht, é necessário, pois, adentrar o real sentido dessa concepção à luz das condições sociais em meio as quais ela foi produzida. Na dialética metodológica que conferiu os contornos específicos dos dois primeiros capítulos deste estudo, principiou-se pela investigação do cenário sócio-histórico (que chamamos de “ético”) que recepcionou o espetáculo “Opinião”, para, em seguida, analisou-se o cenário estético em que a obra foi produzida. A partir desta última análise, contida no segundo capítulo, alcançou-se o contexto épico que demarcou a produção cultural do período, sendo necessário ressaltar, contudo, que esse contexto épico, ao invés de um cenário de produção, configurou-se antes como um atributo específico do show “Opinião”, o que se depreende, sem grandes dificuldades, das articulações através das quais ética e estética abarcaram, represaram e desenvolveram a épica nacional, ainda que tardia, a qual se fez presente em manifestações artísticas diversas, notadamente em meio àquelas que se prestaram ao engajamento e ao protesto. Todavia, antes de alcançar, propriamente, a essência dessa articulação, convém retomarmos a gênese do que vem a ser o elemento épico na obra de arte, desde o seu surgimento até o seu aprimoramento teórico, com o advento dos pressupostos de Bertolt Brecht (1898). Uma vez compreendido o conceito, não se afigura tarefa deveras difícil a sua visualização “em cena”, a saber, a compreensão do que se pretende dizer quando se fala em “obra”, como um todo, ou em “intervenção”, especificamente, épica. Em seguida, buscar-se-á demonstrar, com a abordagem de algumas obras específicas, em que medida a épica esteve presente na produção cultural do Brasil em meados do século XX, aludindo, inevitavelmente, a obras já referidas nesta tese. Por fim, alcançar-se-á a épica que demarcou o espetáculo “Opinião”, no seio da conjuntura em que ele foi produzido, aliando as noções do Teatro Épico de Brecht às noções do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, responsável pela direção e pela concepção do espetáculo. A investigação dessa aliança torna

²⁸ In.: “O que é o teatro épico” (2012).

claras as aproximações entre o arcabouço de ambos os teóricos, e, ainda, o diálogo (a propósito de) estabelecido com os preceitos de Mikail Bakhtin, as quais se mostram presentes nas hipóteses teóricas contidas nesta tese. Porém, sem mais delongas acerca desse conúbio, atentemo-nos, por ora, ao elemento épico e à sua presença na produção cultural da metade do século XX no Brasil.

3.1. “Por teatro moderno entendemos o teatro épico”²⁹

Não será esta a primeira vez em que se fará menção, no espaço deste estudo, ao fato de a forma épica ter nascido relacionada ao fazer teatral do século XX, marcado por revoluções técnicas e estéticas que se desenvolveram paralelamente aos acontecimentos históricos do período. Embora a noção seja, particularmente, atribuída a Brecht, as raízes do Teatro Épico remontam às experimentações do ator e diretor Erwin Piscator, que, especialmente a partir da 1ª Guerra Mundial, começara a desenvolver uma escola por ele denominada Teatro Político, voltada ao tratamento de temas relacionados à luta do proletariado, assunto que, já se encontrando em voga no fazer teatral da União Soviética desde o final do século XIX, passa a ocupar os palcos dos teatros alemães, no início do século XX:

Por razões que deveriam ser óbvias, o primeiro país a conhecer o teatro épico em sua “forma acabada” foi a União Soviética: *Mistério Bufo* (1918) de Maiakóvski, dirigida por Meyerhold, é uma das obras primas do teatro épico soviético, no período heroico da Revolução, teatralizando-a numa forma que rejeita ponto por ponto todos os traços estilísticos do drama. Não foi, entretanto, entre os soviéticos que surgiu a teoria do teatro épico, mas na Alemanha (COSTA, 1998: 17).

Anos depois da experiência soviética, o primeiro exemplar de Teatro Épico na Alemanha estrearia em 1924, sob a direção de Piscator. A peça “Fahnen” (Bandeiras) conduziu ao palco, pela primeira vez, a utilização de plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias e legendas, acusando o seu propósito voltado à interrupção da ação para promover a reflexão e a conscientização da plateia. Alcança-se, pois, neste instante, a exata essência da obra de arte épica: promover o distanciamento e a interrupção necessários à quebra da empatia e ao exercício da reflexão e do juízo crítico. Encontram-se, portanto, em “Mistério Bufo” e “Fahnen” os embriões da forma épica no teatro, que anos

²⁹ Bertold Brecht, em “Estudos sobre teatro”.

depois viria a se tornar objeto das experimentações práticas e das reflexões teóricas de Bertold Brecht.

Fundamentalmente, o Teatro Épico pode ser compreendido a partir de sua leitura em três vertentes, simultâneas e interdependentes: o seu propósito, a sua temática e a sua estética, propriamente dita. Quanto ao propósito, pode-se afirmar que o Teatro Épico busca sempre, em última instância, promover a conscientização necessária à transformação social, o que torna clara a sua finalidade didática. Quanto ao tema, ele pode ser relacionado, diretamente, à experimentação das relações sociais sobre o palco, aproximando-se, portanto, da própria vida. Surge daí a ideia de que “o teatro épico não se propõe tanto a desenvolver ações, mas a representar condições” (BENJAMIN, 2012: 86). Por fim, no que concerne à estética, especificamente considerada, verifica-se que a máxima que conduz o processo de construção da forma épica é a eliminação da ilusão. Ou seja, busca-se a interrupção da identificação empática que suscita a emoção e dificulta o exercício crítico, com o propósito de viabilizar a reflexão necessária à tomada de consciência. Daí ideia de “distanciamento” que dá sustentação ao teatro épico brechtiano:

Chegamos, assim, a um dos elementos mais característicos do teatro épico, o chamado efeito de distanciamento. Tal efeito depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados (acontecimentos que se desenrolam entre os homens nas suas relações recíprocas) um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social (BRECHT, 1978: 74).

No Teatro Épico os recursos estéticos utilizados para promover o efeito de distanciamento estendem-se da postura e da forma de atuar (centradas, obviamente, nos atores) aos elementos utilizados em cena, como a música (coros, canções), a decoração (legendas, filmes, etc.) e a própria estruturação do palco. A ideia não é outra senão interromper o fluxo empático e chamar a atenção para o exercício reflexivo e a tomada de consciência. Segundo Brecht, o que o teatro burguês realça em seus temas é a intemporalidade que caracteriza os fatos históricos, apresentando-os numa fórmula segundo a qual o homem aparece sempre subordinado ao conceito do chamado "eterno humano". É segundo essa fórmula que se estrutura a fábula que faz do homem de todas as épocas pura e simplesmente um ser ileso aos acontecimentos históricos, que possuem apenas valores de tópicos “a que se segue a ‘eterna’ resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana”. (BRECHT, 1978: 63). Inafastável, nesse ponto, é a aproximação dos pressupostos teóricos do Teatro Épico com os pressupostos teóricos do Romance Histórico, de George

Lukács³⁰, no aspecto que trata da concepção da história como condição do presente, sendo, pois, o elemento humano considerado como fruto da dinâmica e das transformações da sociedade. Assim, o ser humano é visto como um conjunto de todas as condições sociais, cabendo à forma épica abarcar e conduzir ao palco os acontecimentos desse processo. Eis o fato que conduz, em cena, à alteração da concepção do herói, pois o homem não é mais concebido como um ser individualizado, vítima de sua própria fatalidade, como na arte dramática, mas como um ser que se modifica em função dos acontecimentos históricos em que se enquadra. São esses, também, os acontecimentos o determinam, numa relação dialética e dialógica.

Metodologicamente, o elemento básico da interrupção da ação é o gesto. É do elemento géstico que provém o distanciamento necessário à quebra da empatia dramática, acarretando o distanciamento, pois “o objetivo do efeito de distanciamento é afastar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve-se compreender a expressão mímica e conceitual das relações sociais verificadas entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1978: 84). Sobre o palco, percebe-se que o gesto interruptivo pode ser demarcado pela carga semântica de uma ação – representação das relações sociais sobre o palco – que interrompe a ação e dá início à compreensão dialética dos acontecimentos, abrindo espaço para o movimento reflexivo.

Já se disse que a gênese do Teatro Épico remonta à Piscator e que o seu primeiro exemplar épico, “Fahnen” (1924), conduziu ao palco pela primeira vez a utilização de plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias e legendas. Qual é, pois, o efeito estético da utilização, por exemplo, de elementos de outras manifestações artísticas, como a fotografia e o cinema, num espetáculo de teatro? Justamente a quebra da empatia dramática! A plateia, ao entrar em contato com esse gesto interruptivo da ação, toma consciência de que não se trata de vida real, mas sim de uma encenação. Uma encenação, contudo, baseada numa situação concreta, essa sim extraída da vida. O que se tem diante do palco é a representação de uma condição. De uma condição que, representada esteticamente sob a forma épica, reflete a realidade ética daquele que a ela assiste. Distante da emoção gerada pela empatia dramática, a análise da situação que se percebe em cena afigura-se possível. E neste instante já se pode deduzir que o efeito estético da utilização por Piscator de

³⁰ Segundo Lukács, no Romance Histórico o que se verifica é uma figuração das motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram, à semelhança do que ocorreu na realidade histórica. Tratar-se-ia, por tanto, de uma figuração ficcional (LUKÁCS, 2011: 60), que permite a leitura do romance a partir das contradições que ele reflete, na compleição histórica dos conflitos sociais que ele reflete.

elementos como a fotografia e a legenda é o distanciamento que fundamenta o gesto interruptivo da ação.

Não parece demais recordar que a forma épica, em seu surgimento, tanto na União Soviética quanto na Alemanha, coincide com a ascensão do proletariado à cena histórica. Quando “O Mistério Bufo” estreia na União Soviética, por ocasião do primeiro aniversário da Revolução, ele conduz aos palcos os conflitos ideológicos vividos no país, com uma narrativa que tratava da história da luta de classes, das desigualdades sociais e das tensões entre a esfera individual e a coletiva. Não é demais lembrar, também, que a própria Revolução, em si, fora impulsionada pela advento do proletariado, com a sua reivindicação por melhores condições de vida e de trabalho, e pela miséria enfrentada pela população rural nos anos de czarismo. Já na Alemanha, a crise do drama coincide com a crise do imperialismo e com o término da Primeira Guerra Mundial, ao fim da qual teve início o desemprego em massa e o crescimento acelerado da inflação. A crise do mundo capitalista, que antes ocasionara a Guerra, acarretara, na República de Weimar, a inflamação ideológica revolucionária que só iria ter fim, fatidicamente, com a ascensão do nazismo. Sintomático é, nesse sentido, o fato de a crise do drama ter coincidido com a recondução do centro de atenção, antes focado no individual, para a esfera do coletivo. A forma épica nasce, assim, quando o foco de interesse passa a ser a dimensão pública da vida quotidiana e seus conflitos, aos quais já não mais seria suficiente a representação sob a forma dramática, dedicada à esfera privada, dos relacionamentos e conflitos em família. Por outro lado, as transformações que o mundo havia enfrentado, sobretudo no que diz respeito ao crescimento industrial e à modificação dos meios de produção, havia trazido à baila a luta dos indivíduos vitimados por esse processo histórico. Eis a razão pela qual a ascensão do proletariado configura-se como o principal pressuposto do teatro épico.

De todo modo, o fato é que essa relação estreita entre as conjunturas demarcadas por reivindicações sociais acarretadas ou que acarretaram transformações na esfera política e o surgimento da forma épica viria a acontecer no Brasil de forma retardatária, quase 50 anos após a sua ascensão na Europa. Vejamos, pois, como o capitalismo tardio determinou a aparição do contexto épico, na acepção que dá título ao presente capítulo, em território nacional, com a disseminação da obra de Bertold Brecht entre estudantes, intelectuais e artistas, inicialmente, e talvez de maneira predominante, na esfera do teatro.

3.2. “Encaremos serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias”

Se não é menos verdade que o surgimento da forma épica é impulsionado pelas novas demandas da sociedade, não mais passíveis de representação sob a forma dramática, convém questionar sobre o tempo em que se deu essa articulação no Brasil, ainda regido, nas primeiras décadas do século XX, pelas antigas oligarquias agrárias. Assim, acompanhando a marcha da chegada do capitalismo tardio, a aparição da forma épica, no Brasil, embora possua como antecedentes a Semana de 1922 e a Revolução de 1930, acontece somente na metade do século XX, especialmente a partir dos anos finais da década de 50. A abordagem do contexto Ético, no capítulo primeiro, há de ter deixado claras as relações entre o modernismo, a crise das oligarquias que eclodiu com a Revolução de 1930 e o impacto dessas articulações na conjuntura da década de 60, especialmente no que diz respeito aos movimentos grevistas, às ligas camponesas e ao susto de modernização da metade do século, com as suas escancaradas contradições.

Com efeito, a temática épica, de cunho social, já compunha o Romance de 1930, naquela que é considerada a segunda fase do nosso modernismo (1930-1945), com a abordagem de aspectos regionais relacionados à seca, à fome e à miséria. Uma análise acurada das temáticas dessa geração já acusa a preocupação em relação à denúncia das desigualdades e injustiças sociais no país, sobretudo na região do Nordeste, e demarca uma literatura ficcional crítica e, em certa medida, revolucionária. Historicamente, o momento, no Brasil, era de crise econômica, política e social, em decorrência da crise de 1929. A quebra das velhas oligarquias, aliada ao desemprego e à miséria, fazia das lutas agrárias um tema recorrente do Romance dessa geração, que abrigava uma linguagem coloquial, popular e regionalista. Nesse ponto, tanto no que diz respeito à temática quanto no que diz respeito à forma, parece possível afirmar que essa tendência do Romance de 30 viria a ser retomada no espetáculo “Opinião”, no âmbito do qual, paralelamente e em virtude da conjuntura então experimentada, foi inserida a crise social e política do proletariado, intensificada com a insurgência dos movimentos grevistas a partir da década de 50.

Todavia, antes mesmo da estreia do show “Opinião”, em 1959 estreava “Eles não usam *black-tie*”, peça dramática, do ponto de vista formal, mas que, em seu conteúdo, apresentava uma temática que traduzia o deslocamento do foco de interesse da esfera privada para a esfera pública, por meio da abordagem dos embates ideológicos em torno de uma greve

de operários. O conflito entre forma e conteúdo acusou o ápice da crise do drama no teatro nacional e deu início à era do teatro moderno, de cunho notadamente social e político, que teve como um de seus principais precursores o Teatro de Arena. A compreensão da relação entre o teatro moderno e o capitalismo tardio no Brasil permite o alcance da evidência de que, tal qual acontecera com a Alemanha e a União Soviética, a experiência das novas realidades em território nacional e o conteúdo delas decorrente passou a exigir uma linguagem estética tão revolucionária quanto o tema que se propunha. Na criação dessa nova linguagem engajaram-se os membros do Teatro Paulista do Estudante – TPE, dentre eles Gianfrancesco Guarnieri, os quais desejavam um papel mais ativo na conjuntura nacional. Todavia restou comprovado, com “Eles não usam *black-tie*”, que o exercício de um papel efetivamente ativo exigiria uma revolução no próprio fazer teatral.

Não cabe neste instante um maior aprofundamento nesse assunto, que já foi objeto do capítulo segundo, dedicado ao que denominamos “contexto ético”. Mas é sabido que a crise do drama, inclusive do drama produzido no Brasil, não era apenas uma crise de tema, mas sobretudo uma crise de forma. Ou, em termos mais adequados ao real alcance da acepção que se pretende conferir à questão, uma crise de adequação: novas temáticas exigiam, por conseguinte, novas formas. Nesse ínterim, a produção artística nacional passa a se apropriar, no tratamento de suas novas temáticas – aquelas oriundas das novas demandas sociais –, de novas formas de manifestação cultural. No campo do teatro, precursor da propagação da forma épica no país, essa crise de adequação chegou ao extremo justamente com “Eles não usam *black tie*”. O cerne da questão é que não parecia mais possível conclamar a revolução sob a forma dramática. Era, pois, necessário promover um teatro verdadeiramente autoral, com temas autorais que, inevitavelmente, haveriam de ser temas nacionais, voltados para as questões enfrentadas pelo Brasil. Esse teatro autoral, por seu turno, carecia de uma nova estética, engajada o bastante para a veiculação das novas demandas e temáticas. Nasceu dessa urgência os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena. E com eles as teorias e as práticas que demarcariam a guinada na produção teatral nacional.

3.3. “Eu quis apenas fotografar o desastre...”³¹

Tratemos, pois, da forma épica em cena no território nacional, a partir da análise de obras específicas, a fim de apreender a sua essência e a sua articulação com a conjuntura

³¹ Augusto Boal, em “Revolução na América do Sul”

vivenciada Brasil em meados do século XX. É sabido que a compreensão da forma épica passa pela apreensão de sua *mise-en-scène*, naturalmente em virtude do fato de a concepção ter nascido a partir de experimentações práticas, notadamente, em seu período embrionário, atribuídas a Maiakovski e Piscator. O subcapítulo precedente evidenciou que é necessária a existência de um movimento social interessado na discussão de problemas vitais para defender o impulso criativo rumo à alteração dos mecanismos de produção cultural. Eis a razão pela qual a crise do drama na Europa coincide com um período de rupturas e reivindicações, especialmente na União Soviética e na Alemanha. Trata-se de uma questão poética, mas também de uma questão política. No caso do Brasil, tendo a quebra das oligarquias no governo Getúlio Vargas como marco inicial da articulação que conduziu à conjuntura sociopolítica da década de 60, encontramos, num breve apanhado historiográfico, os movimentos camponês e operário, respectivamente. Todavia, por razões que neste estágio já se afiguram óbvias, o capitalismo tardio fez com que ambos carecessem do peso e da visibilidade política que tiveram, por exemplo, os movimentos russo e alemão. De qualquer sorte, quando caminhamos ao encontro das primeiras manifestações da forma épica em território nacional, encontramos, justamente, esses dois movimentos figurando como tema. Passemos, pois, à análise de algumas obras específicas, para melhor apreensão desse ponto.

Em 1960, quando da estreia de “Revolução na América do Sul”, a peça de Augusto Boal surge como resultado do amadurecimento estético das propostas do Teatro de Arena e do CPC, especialmente trabalhadas a partir da experiência de “Eles não usam *black-tie*” e, sobretudo, dos estudos e das lições apreendidas no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, do qual participavam dramaturgos e estudiosos que ampliavam os debates acerca da cena poética nacional:

Convidávamos para dar aulas quem conhecia certos temas mais do que nós, como Sábato, que nos falava do teatro grego, Anatol Rosenfeld, que nos introduzia o teatro alemão, Décio de Almeida Prado, que nos contava a história do teatro brasileiro, José Renato e Ruggero Jacobi. Autores que não eram do Seminário, como Jorge Andrade e Bráulio Pedroso, vinham ler suas peças (BOAL, 2000: 150).

“Revolução na América do Sul” nasce, então, como uma leitura da forma épica sob uma perspectiva dialética, tendo como tema a trajetória de dois operários em busca de um aumento salarial. Os dois personagens centrais – José da Silva e Zequinha Tapioca – representam tipos sociais específicos, quais sejam, o povo e o burguês em ascensão, este

último apelidado, na trama, de “o anjo do imperialismo”³². O texto da peça, em si, já contém o seu aparato épico inasfastável: apresenta-se sob a forma de narrativa. A partir do próprio prólogo começa-se a contar “a simples história de um homem e sua virtude: José. Pleno de esperança e de bondade”. O título da Cena 1 dá continuidade ao fluxo, ao elucidar “por que motivo José da Silva pediu aumento de salário”. Percebe-se a evidência da utilização de recursos textuais de intervenções épica, acerca dos quais Benjamin destaca a capacidade de *literarização* do teatro, capacidade esta que se completa, entretanto, em cena, ou no instante da cena. A comparação estabelecida entre o palco e o texto escrito é proposta por Benjamin da seguinte maneira:

O cartaz permanece como patrimônio do teatro literarizado. ‘A literarização significa a fusão do estruturado com o formulado e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual’. Essas instituições incluem, por fim, o próprio livro. ‘As notas de pé de página e a prática de folhear um livro, para fins de comparação, devem ser introduzidas também na obra dramática’ (BENJAMIN, 2012: 89).

Benjamin destaca, entretanto, a função do elemento épico nas manifestações artísticas, deixando clara a essência dessa intervenção: promover a interrupção da ação suscitando a atividade reflexiva. Ora, o que fazemos quando nos deparamos, apenas para acompanhar o exemplo citado, com uma nota de rodapé? Vemos o fluxo narrativo ser interrompido e dispomos de certo tempo para refletir acerca do que foi lido. Em cena, cartazes e intervenções, oriundas de outras manifestações artísticas, no caso, exercem a mesma função. Eis a razão pela qual, segundo o autor, “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio” (BENJAMIN, 2012: 89).

Em “Revolução na América do Sul”, textualmente e em cena, verifica-se a presença de inúmeras intervenções épicas. A começar pelo fato de que o texto possui um narrador, figura responsável por introduzir, comentar e encerrar a estória. Possui, também, uma introdução, que noticia:

*“Atenção
muita atenção
aviso à população
revolução
revolução
revolução
na América do Sul
cuidado minha gente
cuidado minha gente*

³² O imperialismo, enquanto personagem (real ou metafórica), se faria presente, também, como será demonstrado adiante, em “Terra em Transe”, representado na figura da “EXPLINT”.

que a revolução vai começar”

Os títulos das cenas, em si, cumprem uma função narrativa, explicando e explicitando, por exemplo, “por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo” (Cena 1) e a razão pela qual “como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha” (Cena 4). Ademais, constantes são as intervenções épicas realizadas por meio da utilização de canções, responsáveis por narrar, comentar e explicar a temática da peça. Cite-se como exemplo a “Canção na Feira”, a “Canção do Povo que Esperava Dias Melhores”, o “Hino do Povo que Morreu de Barriga Vazia” e a “Canção do Vote em Mim”. Títulos que, por si mesmos, traduzem a essência do capítulo (ou da “cena”, neste caso), à semelhança do que, no âmbito da música erudita, ocorre com a chamada sinfonia programática³³.

Um dos personagens da peça, chamado de “Jornalista”, comenta diretamente com a plateia os fatos retratados sobre o palco, ao anunciar:

JORNALISTA – E agora, senhores telespectadores, vamos apresentar a maior atração política deste ano de eleições. Com vocês, dentro em pouco, nada mais nada menos do que os dois candidatos à presidência da República. Ambos estarão aqui assessorados pelos seus respectivos segundos. Aí vem... o candidato do Partido ou Vai ou Racha. (Entra o Líder, vai até ao meio do ringue, cumprimenta a plateia com os braços levantados.) Pode ir sentando no seu comer. (Onde há um banquinho usado pelos pugilistas.) E agora, em carne e osso, o candidato do Partido Comando Sanitário (Frenético.), também conhecido como Honestidade Futebol Clube. (Entram em campo os segundos dos dois contendores. (Entram o Magro, completamente enfaixado, o Milionário e, pouco depois, o Anjo da Guarda). Neste momento, tenho a honra de apresentar aos senhores telespectadores, o juiz da partida, o sr. Anjo da Guarda. Como todos sabem, Sua Senhoria é o embaixador de um país tão nosso amigo, mas tão amigo, que resolveu financiar todas as nossas campanhas eleitorais. Isso já se tornou mais do que um hábito: é uma verdadeira tradição da nossa vida política. E agora, espectador, tomarei a liberdade de dirigir algumas perguntas indiscretas aos dois candidatos, para que você (Dirige-se face a face a José, que assiste o programa), eleitor, possa votar com a consciência tranquila, certo de que estará servindo aos sagrados interesses da nação. (Voltando-se para o Líder.) Senhor candidato. Qual será o seu programa político caso venha a ser eleito Presidente da República? (BOAL, 1986: 85).

³³ Considera-se “música programática”, no campo da música erudita ocidental, a composição que procura expressar ou descrever uma ou mais ideias não musicais, imagens ou eventos. Por essa razão, a música programática guarda uma ligação com outras manifestações artísticas, como a literatura (especialmente e as artes visuais. Em suma, trata-se de composições que tendem a evocar acontecimentos extramusicais com meios musicais.

A trajetória de José da Silva é uma trajetória eminentemente trágica. Mas “trágica” não na concepção tradicional, catártica, e sim da tragédia moderna, anagnótica. Tudo isso a principiar pelo fato de que José da Silva é, propriamente, o desenho caricaturesco do povo, em meio às forças sociais pelas quais ele termina vitimado. José da Silva caracteriza-se, então, como anti-herói, que encerra a sua trajetória como vítima das relações socioeconômicas vigentes. Em certa medida, afigura-se ingênuo (pois acredita na possibilidade e na eficácia de uma “revoluçozinha”). N’outro giro, remete, também, à caracterização cômica, por dar vasão ao riso amargo representado pela figura do operário brasileiro que, em busca de matar a fome, passa por hospital, cadeia, congresso nacional e campanhas eleitorais. Nesse sentido, a “Revolução” (na América do Sul) parece ser justamente a fotografia de um desastre reproduzido por meio do riso subversivo (e eminentemente dialógico), acerca do qual discutiremos nos próximos capítulos. Porém convém desde já assinalar que se trata de um riso que, se por um lado ameniza (a dureza das circunstâncias), por outro conduz à reflexão e ao convite à mudança. É nesse sentido que, ao final da peça, no epílogo, comenta o narrador:

*“José é um que morreu.
Mas vocês ainda não.
Aqui acaba a Revolução.
Lá fora começa a vida;
e a vida é compreender.
Ide embora, ide viver.”*

*Podeis esquecer a peça
Deveis apenas lembrar
que se teatro é brincadeira,
lá fora... é pra valer.”*

O epílogo encerra o movimento épico com o gesto interruptivo da ação que, além de demarcar o final do espetáculo, serve de admoestação, intensificando a sua finalidade didática: o narrador adverte que o que se vê em cena é o que vive em “vida”, sendo que, ao contrário do que se passa na peça, na existência real José – que é o próprio povo – ainda não está morto.

No ano seguinte, 1961, estreia “Mutirão em Novo Sol”³⁴, de Nelson Xavier e Augusto Boal. A peça é considerada a primeira peça de teatro brasileiro a colocar a luta camponesa em cena, ascendendo-a ao protagonismo. O movimento camponês, destarte, abandona o meio rural e ascende ao protagonismo, deixando de servir ao teatro, quando muito, como mero cenário (VILLAS BOAS, 2009: 69). Assim é que a peça narra o julgamento do lavrador Roque Santelmo Filho, por “subversão” e “incitação à desordem”. O recurso do *flashback* é utilizado para a apresentação dos fatos, em meios aos quais emergem comentários e debates, durante a tribuna. A tribuna que é, como sabido, um recurso em si mesmo épico. Remete, pois, ao testemunho que, em forma de *flashback*, permite a recuperação dos fatos, não apenas por meio de evidências meramente reproduzidas, como também comentadas, aptas a incitar a reflexão e a aproximar o espectador, cada vez mais, da “verdade”.

Mutirão em Novo Sol (ou “Julgamento em Novo Sol”) é baseada na história real de um camponês, em meio a uma revolta de lavradores ocorrida nas cidades de Jales e Santa Fé do Sul, interior de São Paulo, quase contemporaneamente à estreia da peça³⁵. Do banco dos réus, Roque narra os eventos passados, que são entremeados por comentários e debates no tempo do julgamento. Pensemos, desde já, no caráter “testemunhal”, que se fará presente, também, em “Opinião”. Por meio das memórias de Roque Santelmo vivemos todo o histórico da revolta coletiva dos lavradores arrendatários, expulsos da terra pelo proprietário Coronel Porfírio (prenome homônimo ao de Diaz, político de extrema direita de “Terra em Transe”, acerca do qual discorreremos logo adiante). A saga consiste no relato da inócua súplica dos camponeses pela intervenção da lei em sua causa, ao fim da qual, em um gesto coletivo, saqueiam o armazém, fundam uma União e decidem lutar pela terra. Em resposta, Polícia, Exército, Igreja e burocratas do Estado se aglutinam em torno do Coronel Porfírio para manter “a ordem”. Ao fim do julgamento, Roque é condenado pela Justiça, em sua

³⁴ A peça é, também, chamada de “Julgamento em Novo Sol”, conforme referência feita por Augusto Boal, em Hamlet ou o Filho do Padeiro (2000: p. 203).

³⁵ “A figura de Roque é inspirada no líder camponês Jôfre Correa Neto, que em 1959 protagonizou um enorme levantar de lavradores nas cidades de Jales e Santa Fé do Sul, interior de São Paulo. Foi um movimento mais ou menos espontâneo de colonos expulsos sumariamente das terras arrendadas onde viviam e plantavam. O proprietário desejava criar gado de forma extensiva ali e, indifeente ao apelo dos lavradores, queimava casas e expulsava a balas os que resistiam em sair. Estimulados por Jôfre e correndo risco de vida, muitos camponeses escolheram ficar e resistir. Em grandes grupos arrancavam sistematicamente o capim plantado pelos jagunços do proprietário em suas quadras. A revolta, que ficou conhecida como ‘Arranca Capim’, ganhou destaque nacional e Jôfre tornou-se referência como agitador em um país que via crescer exponencialmente os conflitos no campo, apesar da alardeada modernização em marcha” (TOLEDO; RIBEIRO, 2016: 6)

parcialidade de classe. A resposta à condenação de Roque vem por meio do gesto coral dos lavradores presentes na tribuna, que se levantam e entoam a canção do “Arranca Capim”:

*“Chegou a hora
Da casa do pobre
Ser pouca mas pobre
De ter a palavra
O homem que lavra
Do amor sendo nosso
Ser nossa também a canção*

*Chegou a hora
Da gente ser livre
Sou eu quem labuto
É meu o produto
Sou eu quem opino
É meu o destino
É nosso bem nosso esse chão...”*

À semelhança do que ocorre em “Revolução na América do Sul”, a música aparece na peça como gesto épico que, sob a forma programática, revela canções cujos títulos carregam em si fragmentos da semântica global da obra, a exemplo da “Canção da Semeadura”, da canção “A Justiça Tarda Mas não Vem” e da simbólica “Arranca Capim”. É possível afirmar, assim, que cada canção revela e comenta um capítulo da saga, costurando os relatos do narrador-protagonista num argumento-síntese que perpassa a emaranhado das canções em cena.

Ao fim da peça, o tom do epílogo, gesto interruptivo da ação que também emerge, tal qual em “Revolução na América do Sul”, como aviso, é dado pelo herói épico Roque Santelmo, que didaticamente encerra a trama afirmando na tribuna a proporção coletiva – de classe – que o evento ganhou: “Senhor Juiz, essa gente não para nunca” (XAVIER, 2015, p. 79).

No campo do cinema, a música e o recurso do flashback são os elementos épicos condutores da narrativa do filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, que apresenta, a um só tempo, o movimento camponês e o movimento operário em cena, trazendo à baila a crise social e política de Eldorado (país imaginário) e, mais especificamente, da pequena província de Alecrim. As memórias do personagem protagonista (Paulo Martins) guiam a narrativa que principia e se encerra com a cena fatídica de sua morte. Os personagens do filme exercem, por

seu turno, funções sociais específicas, que coroam alegoricamente figuras representativas da política de extrema direita (Porfírio Diaz), da liderança populista (Vieira), da burguesia progressista (Fuentes), do capitalismo internacional (EXPLINT), da manifestação sindical (Jerônimo) e do próprio “povo” (personagem anônimo). O momento ápice do encontro dessas forças simbólicas é percebido num bloco narrativo que Ismail Xavier denomina, em sua análise acerca do filme, “Encontro do líder com o povo” (XAVIER, 1993: 48). No bloco, é possível notar a presença de inúmeros recursos épicos de distanciamento, notadamente demarcados com o direcionamento da fala dos personagens diretamente à câmera, como se falassem, diretamente, ao espectador. A sequência-síntese é descrita e analisada por Ismail Xavier nos seguintes termos:

Um jovem militante atira para o ar e o silêncio se instala, na quadra e no filme. Sara repete a intimação: “Fala Jerônimo”. O velhinho com pose de senador reitera, com ar paternal e gesto enfático: “Fala, meu filho, você é o povo... fala”. Jerônimo é definido pela equipe de Vieira como “o povo” e o centro da cena lhe é concedido. Inseguro, ele olha direto para a câmera para confessar a sua perplexidade diante da crise e concluir que espera as ordens do Presidente. De repente, Paulo avança para o procênio e tapa a boca de Jerônimo (repressivo como o fora com o líder camponês). Olha firme para a câmera (não para os que estão em volta) e lança a sua maior provocação: “Está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou no Jerônimo no poder?”. Reagindo às palavras de Paulo, um homem em trapos emerge da multidão e conquista seu próprio espaço até o centro da cena. Pede a palavra e faz seu discurso contra Jerônimo, que faz a política autorizada mas não é o povo, “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. Ou seja, fora da representação política o povo “verdadeiro” só pode ser nomeado pela condição de miséria. (...) **A interrupção do comício e outras instâncias de “fala direta” configuram uma interação entre drama e comentário onde, de formas variadas, há a procura de uma discussão conceitual do que se encena** (XAVIER, 1993: 48-49). (grifamos).

Para além da discussão conceitual do que se encena, na forma pontuada por Xavier, percebe-se ainda um distanciamento decorrente da quebra da ilusão ocasionado pelo gesto da fala direcionada à câmera: os personagens rompem a extensão fictícia ao convocar o espectador à cena, provocando a reflexão. Como o filme apresenta um diagnóstico geral do país na década de 60, com personagens que figuram e condensam elementos centrais da realidade brasileira no período, o gesto interruptivo exerce uma função dialética e dialógica, acentuando o caráter didático da obra filmica.

A música, por seu turno, também exerce uma função épica essencial em “Terra em Transe”, seja por meio da banda sonora (não diegética), seja por meio da canção (diegética), seja por meio da alusão que a ela se faz como instrumento de reivindicação e luta.

O recurso é utilizado na trama de maneira recorrente, com uma trilha sonora que mescla música erudita, ruídos de cantos populares e som de metralhadoras (muitas vezes simultâneos) como recurso para intensificação da tensão narrativa. A canção, por seu turno, marca de maneira enfática o gesto social elementar da narrativa. Assim é que música e canto, em seu sentido corrente (musical), têm uma participação expressiva no engendramento de sentido e no processo de demarcação narrativa do filme. Na abertura, os cantos em iorubá fornecem elementos para uma possível localização geográfica de Eldorado. Ao final do primeiro discurso de Diaz, quando sua figura se compõe diante do espectador, um famoso segmento de “O Guarani” acompanha o enquadramento que sabota a imagem do líder diante do povo (a câmara baixa deforma o seu rosto e revela, por detrás da pompa, o seu lado grotesco). Esse mesmo segmento da ópera de Carlos Gomes servira, por anos, de prefixo ao programa de rádio “A Voz do Brasil”, cuja feição autoritária se reafirmou no regime militar (XAVIER, 1993: 50). No instante da ruptura, afetiva e política, do protagonista Paulo com o líder Porfírio Diaz, trechos da ópera Otelo, de Verdi, dramatizam o embate, amplificam os gestos e dão ressonância ao melodrama (XAVIER, 1993: 50). Uma bossa nova, cantada baixinho, sinaliza, num *gestus* dialógico, a falsa sensação de bem estar em meio à crise política da província. Um par de versos, na voz em *off* de Sérgio Ricardo, relembra, em meio à trama, que “a praça é do povo/como o céu é do condor”. Os versos da canção, inspirados no poema de Castro Alves, comentam ironicamente o encontro em que Paulo é apresentado a Vieira. As referências intratextuais da relação canção/resistência emergem, no epílogo, na frase-tema de Paulo Martins: “Eu preciso cantar...”.

3.4. Ecos épicos de “Opinião”

A forma épica não busca apresentar apenas, sobre o palco, as relações humanas, mas objetiva tratar, propriamente, das determinantes sociais dessas relações. Por outro lado, sabe-se que ela possui como intenção a elevação da emoção ao raciocínio, o que justifica a necessidade da quebra da empatia, a ser efetivada por meio do distanciamento. Dentro desse propósito, foram desenvolvidos por Brecht diversos recursos literários e cênicos para a concretização do distanciamento, fazendo nascer a criação de tipologias e recursos específicos para promoção de uma percepção política da realidade retratada em cena³⁶. Antes de adentrar

³⁶ No momento oportuno deste estudo, considerações mais aprofundadas serão tecidas a respeito do conceito brechtiano de distanciamento, que, para Brecht, “não é apenas um ato estético, mas sim político: o efeito de

esse quadro teórico, acerca do qual discorreremos no tempo oportuno, tratemos dos elementos épicos comuns às três obras anteriormente analisadas, os quais apontam os caminhos dos ecos épicos de “Opinião”, presentes nos rastros das duas peças que o antecederam e sintetizados na obra filmica que o sucedeu em dois anos, o que justifica, por suposto, a escolha dessas obras.

O primeiro elemento a ser tratado diz respeito à tipologia do herói e à concepção do trágico inscrito nessas três obras. Razão assiste a Raymond Willians quando afirma que “as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação” (WILLIANS, 2002: 70). É aqui que encontramos a demarcação do contexto sócio-histórico que recepcionou as obras de que tratamos e o advento – neste caso, especificamente no Brasil – da forma épica. Assim é que nos parece possível afirmar que a condição trágica elementar da estética épica (brechtiana) é a falência das relações humanas e a deformada engrenagem social opressora de determinadas camadas, que, sem o devido cuidado, arriscamos chamar de “minorias”³⁷. Nesse ínterim, o herói moderno (ou “romanesco”, se quisermos invocar Lukács) é, justamente, o herói da tragédia moderna, que não é demarcada pela existência do herói à mercê do plano divino, até à morte, mas fundamentalmente pelas relações sociais nas quais ele se encontra inserido, assim como pela sua forma de reagir a elas. Encontramos destarte, num primeiro momento, um sentido do trágico cultural e historicamente condicionado que se revela por meio do herói. No drama moderno, o herói trágico encontra-se subjugado não à vontade dos deuses, mas à sua realidade, pois “não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa espécie de transformações decisivas da sociedade” (WILLIANS, 2002: 57). Assim, encontramos um herói não necessariamente elevado, mas, do contrário, inscrito na figura do cidadão comum, individualizado, solitário e vitimado pela sua conjuntura.

O herói de “Revolução na América do Sul” é José da Silva, ingênuo operário, figura caricaturesca do povo que se revela na imagem do protagonista que atravessa as 15 cenas da peça lutando por um prato de comida. Por meio de José da Silva revela-se a tragédia social do povo assalariado, oprimido pelas forças do sistema. Após a luta por comida e alguns embates morais com os detentores do poder, José da Silva morre de barriga vazia, em

estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica” (PAVIS, 2008: 306).

³⁷ A compreensão deste aspecto é fundamental para a apreensão do diálogo entre o “Opinião” e o Romance de 1930, do qual falaremos adiante, e sobretudo para o entendimento da articulação entre as poéticas da voz e as poéticas que dão voz, em sua relação elementar com as “minorias”. Por sua importância, a elas reservaremos um capítulo inteiro, no âmbito do qual serão registradas as *thesis* e *hypothesis* deste trabalho.

circunstâncias curiosas, antes de consumir a tão esperada refeição. O herói de “Mutirão em Novo Sol”, por seu turno, é Roque Santelmo Filho, o camponês engajado, líder da rebelião. Por meio de Roque, revela-se a tragédia social dos lavradores, destituídos de suas terras após anos de trabalho. Ao contrário de José da Silva, Roque não termina morto, porém, condenado, já que deseja a liberdade, mas não a troco de barganha³⁸ (VILLAS BOAS, 2009: 80). Por fim, chegamos à figura de Paulo Martins, poeta e jornalista, preso num conflito de interesses artísticos, políticos e morais, representados pelo embate entre Vieira, o líder populista, e Porfírio Diaz, o líder de extrema direita, que acaba por tomar o poder. A tragédia que se revela por meio de Paulo é o drama do intelectual revolucionário, em meio às relações de poder. O herói, envolvido com a política, entra em crise com a sua prática poética, chegando a crer que “as palavras são inúteis”, já que acredita que a sua poesia pretensamente revolucionária tem pouca ou nenhuma possibilidade de alterar o estado das coisas, embora se sinta investido, às vezes, na herança dos “bons poetas revolucionários, como aqueles românticos do passado”. A dramatização do cotidiano de Paulo Martins traz à baila não apenas a forma e a utilidade social da produção simbólica do artista engajado (que por vezes se perde num romantismo de evasão), mas, sobretudo, a distância que às vezes se forma entre o intelectual engajado e o povo, e que separa Paulo Martins (que poetisa sobre a fome) de José da Silva (que sucumbe à fome). Um cenário que parece suficientemente retratado num poema de Ferreira Gullar, intitulado “O açúcar”. No poema, o poeta discorre sobre ciclo do açúcar “puro e afável” que adoça o seu café durante uma manhã em Copacabana, enquanto reflete sobre a trajetória dos “homens que morrem de fome aos 27 anos”, para plantarem e colherem a cana que viraria o mesmo açúcar.

A caracterização típica dos três heróis modernos das obras analisadas é o fato de se apresentarem como resultado de sua circunstância social. Não existe uma *hamartia* da qual decorra uma punição divina, mas antes uma condição histórica irrenunciável. Ao mesmo tempo, embora sejam os heróis, em suas existências, individualizados, há neles a representação (quase alegórica) de tipos sociais específicos, o que, de certo modo, transforma o herói num herói coletivo, que não vive apenas dramas individuais, mas situações fáticas derivadas de uma conjuntura sócio-histórica que acomete milhares de indivíduos situados na mesma condição. Ou seja, em que pese ao fato de os heróis, em si mesmo considerados, estarem em primeiro plano, a narrativa não permanece submetida à sua subjetividade, como se se restringisse aos seus conflitos individuais, pois constantemente os heróis são situados

³⁸ A “barganha”, no caso, era a recuada do movimento dos lavradores, pois a condição para a liberdade de Roque era justamente o abandono das terras ocupadas pelos trabalhadores rurais.

numa dimensão coletiva, que faz com que os seus posicionamentos reflitam as vozes das categorias sociais neles representadas. Existe uma diferença entre a experiência existencial do trágico (subjéctiva) e a sua experiência conjuntural (objetivada por uma circunstância sócio-histórica específica)³⁹. E o herói moderno, por seu turno, é subjugado às relações sociais vigentes. No caso das obras analisadas, encontramos em José da Silva o movimento operário, em Roque Santelmo Filho o movimento camponês e em Paulo Martins a classe artística engajada, formando, aliás, o mesmo tripé presente em “Opinião”, respectivamente nas figuras de Zé Keti, João do Vale e Nara Leão. Trata-se, pois, de heróis reféns da tragédia brasileira de meados do século passado, reais em sua invisibilidade, razão pela qual o seu destino fatídico não está na sentença da morte, mas na indiferença em relação à sua tragicidade, por serem vítimas de “eventos que não são vistos como trágicos” pois “estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política” (WILLIANS, 2002: 73). Vinha daí, por suposto, a forçosa crença que se tinha, no período, no nascimento de uma nova civilização nos trópicos, com o avanço do imaginário milagre econômico, a despeito das desigualdades sociais e da fome e da miséria existentes. Tudo isso decorre do fato de “a definição da tragédia como dependente da história de um homem de posição” ser justamente uma tal alienação que faz com que algumas mortes (tanto no sentido real quanto figurado) importem mais do que as outras, sendo a posição social a verdadeira linha divisória (WILLIANS, 2002: 74). Essa definição da tragédia atrelada aos valores estabelecidos em uma determinada época faz nascer a insurgência do herói moderno que, mesmo em sua invisibilidade, faz-se portador de um discurso, revelado no testemunho da tragicidade dos tipos sociais por ele representados.

O testemunho é, justamente, o segundo elemento a ser tratado, dada a sua importância na preservação histórica dos fatos e na propagação das vozes dos heróis invisíveis. Trata-se, pois, como já se disse, de um recurso épico por excelência: seja por meio do *flashback*, seja por meio do depoimento em tribuna, seja por meio do discurso autobiográfico indireto, diluído no pacto ficcional. O elemento básico do testemunho é a recordação, impregnada, no caso da arte testemunhal, por questões éticas e estéticas. A

³⁹ Peter Szondi assinada que “se a tragédia grega havia mostrado o herói em luta trágica com a fatalidade e o drama do classicismo havia tomado por tema os conflitos da relação intersubjectiva, aqui só é apreendido o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino” (SZONDI, 2001: 70), referindo-se ao drama existencial na obra de Maurice Maeterlinck. No caso do herói moderno, sobretudo aquele situado em obras nas quais emerge a forma épica, o foco do trágico recai sobre as circunstâncias sócio-históricas determinantes da condição do herói. Assim, é o ser social que passa a determinar o pensamento (e não o contrário). É por essa razão que Brecht, exemplifica Szondi, “toma a objetividade em que os lavradores de carvão’ silesianos apareciam ao pesquisador social de Hauptmann e a transfere da contingência do tema para a estabilidade institucional da forma” (SZONDI, 2001: 133).

testemunha é aquela que dá voz àquele que está impossibilitado de falar, ainda que se trate de si mesmo. Não é raro, nesse sentido, termos notícia da literatura testemunhal associada a fatos históricos trágicos ou a eventos catastróficos.

Não há dúvidas quanto à assertiva de que o testemunho, ao mesmo tempo, “expressa” e “manifesta”. Serve, ainda, de base para o veredicto por meio da fala daquele que assiste ou atesta um ato/fato importante. Mas o que, exatamente, de “épico” existe no testemunho? Ou, ainda, no gesto daquele que presta um depoimento? Sabe-se que, *a priori*, o que importa na testemunha é o que é dito por meio dela. Essa é, ao menos, a definição clássica do termo, utilizada, sobretudo, nos tribunais, quando o que se encontra em jogo é a valoração do testemunho como prova, que objetiva conduzir à verdade. Todavia, num século tão confessional quanto o nosso – como bem nos lembra Foucault – o testemunho parece carregar consigo qualquer coisa acerca da própria testemunha, do sujeito agente daquilo que se confessa. Decorre daí o fato de a literatura de testemunho colocar em cena não apenas algo que se diz, mas também o “quem” existente por detrás desse dizer, que revela em sua confissão (aspecto subjetivo) um testemunho (aspecto objetivo) que torna possível a dramatização de uma experiência. No caso dos heróis das obras ora analisadas, o que se verifica é a dramatização de uma experiência coletiva. Eis a razão pela qual o teor confessional não se resume à subjetividade inerente às chamadas “escritas de si”, mas encontra-se num plano alegórico, que traz à cena vozes marginalizadas que reivindicam o seu espaço de fala. Nas obras analisadas, percebemos, como já se disse, a presença de vozes advindas do campo, das fábricas e da classe artística. E não parece ser menos verdade a evidência de que, à luz da conjuntura então experimentada, os testemunhos chegavam a adquirir um teor autobiográfico. Mas tratava-se – e trata-se – de uma autobiografia que não se sustenta na ausência do pacto ficcional (ou na presença do pacto autobiográfico), e que parece adquirir, por esse motivo, os contornos do que se denomina autoficção, no sentido conferido por Doubrovsky (1977) ao termo. Philippe Lejeune (LEJEUNE, 2008: 15) sustenta que os discursos ficcionais – inclusive aqueles que implicam uma escrita de si – não se distinguem dos discursos autobiográficos pelo grau de sinceridade, mas sim por um pacto prévio estabelecido entre o autor e o leitor (o pacto autobiográfico), por meio do qual o nome próprio da pessoa e o discurso articulam-se, conduzindo a uma identidade entre o autor (aquele cujo nome encontra-se estampado na capa do livro, por exemplo), o narrador e o personagem (LEJEUNE apud GOUVEIA, 2016: 134). Assim, as condições para se distinguir o pacto autobiográfico do pacto ficcional encontram-se na coincidência onomástica, que legitima a

confiança do leitor e responsabiliza o autor por aquilo que emerge no texto. Embora seja a coincidência onomástica uma circunstância do espetáculo “Opinião” (encenado por “pessoas-personagens”) e a identidade histórica a circunstância de “Mutirão em Novo Sol”, o que observamos nessas obras, assim como em “Revolução na América do Sul” e “Terra em Transe”, são alegorias coletivas, representativas de uma autoficção. A autoficção, tal qual concebida por Doubrovsky, configura-se como gênero que mescla as categorias da autobiografia e da ficção numa mesma narrativa, confiando “a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (DOUBROVSKY, 1977: 10). Trata-se, então, da ficcionalização de fatos reais, a exemplo, para sermos precisos, do que se verifica em “Mutirão em Novo Sol”, obra na qual encontramos a dramatização da história real do líder camponês Jôfre Corrêa Netto. Assim, o que encontramos nas três obras analisadas, assim como em “Opinião”, é aquilo que parece ser antes a ficcionalização de histórias coletivas, que não parecem representar outra coisa senão as relações sociais, então vigentes, sobre o palco. Eis de onde é possível extrair a carga *gestual* do testemunho (no plano conceitual), caminhando paralelamente à carga gestual dos recursos utilizados para propagação do testemunho (no plano estético).

Esse testemunho autoficcional nos remete a um terceiro aspecto que nos aproxima dos ecos épicos de “Opinião”. Trata-se da “arte-verdade”, por meio das quais histórias reais são conduzidas à cena, seja por meio da literatura (jornalística ou sob a assinatura do pacto autobiográfico/romanesco), seja por meio do cinema ou do teatro. Principiemos pela delimitação do que aqui conceituamos “arte-verdade”, para melhor compreender esse aspecto. Chamamos de “arte-verdade” as manifestações artísticas que trazem à cena histórias reais, assumindo (parcial ou integralmente) os contornos de uma ficção. Não são, assim, pautadas na verdade, mas na verossimilhança. Muitas vezes na verossimilhança crítica apta a incluir na cena poética o posicionamento do autor. No caso da Literatura, poderíamos pensar, por exemplo, na encenação ficcional de personagens dotados de vida real e na escritura de painéis históricos de determinadas épocas e/ou de determinados acontecimentos. “Liberdade” (1981), de Silviano Santiago, e “Boca do Inferno” (1989), de Ana Miranda, por exemplo, são obras e autores que revisaram a história oficial, em narrativas que se encontram inseridas no que se denomina “Romance Histórico”. Ademais, já tratamos, no capítulo dedicado ao contexto estético, das obras literárias que marcaram a metade do século XX por abarcarem, em si, a conjuntura que lhes foi contemporânea (lembramos de “Quarup” e de “Pessach”). Em certa medida, essa releitura da história oficial aproxima a “arte-verdade”, nesse sentido, da

“literatura testemunhal”, pois não raramente é, também, pautada em memórias. Porém, não é nossa intenção um aprofundamento nesse ponto, no âmbito do qual poderíamos problematizar conceitos como “literatura-verdade” e tratar ainda da literariedade de textos jornalísticos. Saltemos, pois, para o campo do teatro, a fim de invocar uma noção que pode ser atribuída, embora não exclusivamente, a Augusto Boal. Foi Boal quem mencionou (e disso trataremos adiante), na gênese do espetáculo “Opinião”, o seu desejo de fazer “teatro-verdade”, nos moldes do “cinema-verdade”, que espelhava a própria vida. “Opinião” retrataria fielmente esse propósito, mas anos antes ele já restaria impresso, numa cocriação de Augusto Boal, “Mutirão em Novo Sol”. No artigo intitulado “Mutirão em Novo Sol: experimentalismo político no teatro brasileiro” (TOLEDO, Paulo; NEIVA, Sara, 2015), encontramos a descrição do projeto da peça, que teve início com o encontro entre Jôfre (personagem que inspirou a peça, líder da rebelião ocorrida em Santa Fé do Sul) e os integrantes do Teatro de Arena, em janeiro de 1961, logo após o lavrador ser libertado da prisão. Após, ainda em 1961, a peça foi montada na Conferência Estadual de Trabalhadores Agrícolas do Estado de São Paulo, com direção de Chico de Assis e, em seguida, foi levada à Belo Horizonte, para montagem no histórico I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil, que reuniu as maiores lideranças camponesas do período, como Francisco Julião (principal nome das Ligas Camponesas), além do próprio Jôfre e algumas figuras do cenário político brasileiro, como o primeiro-ministro Tancredo Neves e o presidente João Goulart (VERA apud TOLEDO e NEIVA: 70-71):

Ali, o espetáculo foi apresentado para cerca de quatro mil lavradores como parte das discussões e debates do Congresso (SANTOS, 1962, p. 174). Dessas apresentações participaram, entre vários outros, Juca de Oliveira, ator do Arena na época, o jovem cineasta Eduardo Coutinho e Gianfrancesco Guarnieri, para quem Mutirão em Novo Sol foi a realização de maior significado do departamento teatral do CPC paulista (BARCELLOS, 1994, p. 226). (VERA apud TOLEDO e NEIVA: 71).

A essência épica do “teatro-verdade” prescinde, por sua obviedade, de maior elucidação. Trata-se, pois, de um teatro que objetiva não apenas a encenação da realidade sobre o palco, mas a promoção de uma interação viva entre a arte e a vida. É exatamente essa interação que aconteceria, anos depois de “Mutirão em Novo Sol”, no espetáculo “Opinião”, em 1964. Ao contrário do campo teórico do teatro, onde não encontramos, nos dicionário, uma definição específica para o conceito, no campo do cinema, do qual foi importado, localizamos em obras como o “Dicionário de Teatro Teórico e Crítico de Cinema”, de Aumont (2003), a seguinte definição:

A expressão foi proposta por Edgar Morin e Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme *Chronique d'un été* (1960). Tratava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos cineastas canadenses da ONF, as novas técnicas leves. Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, **a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo**. É também, portanto, como pesquisa sobre o mundo real que o cinema-verdade pretende se opor ao cinema de ficção (...). (AUMONT, 2003: 51). (grifamos)

A essência da “arte-verdade” relaciona-se a memórias, testemunho, dramatização da experiência e, sobretudo, a procedimentos cujo pressuposto ético fundamental é o de “dar voz” às vozes silenciadas. Para tanto, os recursos narrativos passam por entrevistas, intervenções diretas do autor e outros recursos de distanciamento que, ao mesmo tempo em que buscam promover o distanciamento épico necessário ao exercício do juízo crítico, objetivam promover a aproximação entre a obra e os seus espectadores, por meio de um contato quase visceral, em determinadas conjunturas. É por essa razão que encontramos – e aqui chegamos ao quarto e último dos ecos épicos de “Opinião” aqui abordados – um ponto nevrálgico de aproximação entre palco e plateia em meados do século passado: a canção.

Especialmente no teatro épico, a função da música é abordada de maneira meticulosa a partir das reações e atitudes que ela desperta no espectador. Com efeito, a música, por vezes, exerce uma função puramente dramática, servindo antes como elemento intensificador da catarse, atuando, destarte, no campo da emoção. Pensemos, por exemplo, nas trilhas sonoras de filmes hollywoodianos que, compondo a cena, conduzem-nos à alegria ou à tristeza. Entretanto, outras vezes há em que a música exerce um papel eminentemente épico, especialmente por engendrar-se aos demais elementos da narrativa, a eles se agregando ou sobre eles comentando, no exercício de uma função que outrora pertencera ao coro, no teatro grego. Para além desse aspecto, discorreremos outrora sobre a capacidade de alcance da música popular brasileira em relação ao povo e sobre a forma como, especialmente entre as décadas de 60 e 80, ela serviu como porta-voz da resistência e do protesto. Diretamente ligada aos meios de comunicação de massa, sobretudo ao rádio, a canção popular, extravasando a dimensão do entretenimento, exerceu, especialmente na conjuntura da ditadura militar no Brasil, o seu potencial crítico, manifestamente expresso nos famigerados Festivais de Música Popular Brasileira do período e nas dramaturgias musicais dotadas de inquestionável engajamento.

Nesse sentido, será abordada a presença da música nas obras analisadas – e mais especificamente, *in casu*, da canção popular brasileira – sob, pelo menos, três perspectivas, a saber, quanto à essência, quanto à função e quanto ao caráter instrumental. Quanto à essência, verifica-se que a canção aproxima-se do povo (daí ser, na linguagem corrente, chamada de “canção popular”) em virtude da sua capacidade de assumir uma variedade múltipla de fisionomias e de alcançar a sociedade como um todo: “letrada e não letrada, prestigiada e não prestigiada, profissional e amadora” (TATIT, 2004: 11). Esse aspecto justifica a capacidade que possui a canção de transmitir mensagens ao povo, numa linguagem que pertence ao povo, e por meios que viabilizam o seu rápido e democrático acesso. Quanto à função, percebemos que a canção, no ínterim das outras manifestações artísticas com as quais dialoga, é capaz de comentar a narrativa, engendrar o enredo e sintetizar o protesto. É, pois, por essa razão que, justamente a partir da metade do século XX, começa-se a verificar a utilização da canção no teatro (no teatro musical de protesto, especialmente), em dramaturgias musicais e, inclusive, em shows dotados de literariedade, nos quais se verifica o diálogo constante entre poesia e canção, a exemplo do trabalho desenvolvido, desde então e até o momento presente, por Maria Bethânia. Por fim, quanto ao seu caráter instrumental, percebemos a utilização da canção como mecanismo de epicização da narrativa, quando, em face de sua natureza polissêmica, é pode ser utilizada para acarretar o distanciamento, por exemplo por meio da ironia, que, ao acarretar o riso, como leciona Bergson, provoca uma certa “anestesia do coração” (Bergson apud Rosenfeld: 157). Todavia, para além de figurar como recurso literário de distanciamento, a canção também assume o papel de recurso cênico-musical, já que “um dos recursos mais importantes de distanciamento é o de o autor se dirigir ao público através de coros e cantores” (ROSENFELD, 1965: 160).

Em “Revolução na América do Sul”, “Mutirão em Novo Sol” E “Terra em Transe”, na aproximação de um dos ecos épicos elementares do “Opinião”, a canção comenta o texto, se posiciona diante dele e a ele atribui novos horizontes. Basta recordar a “Canção do povo que espera dias melhores”⁴⁰, com a sua conotação irônica; a canção do “Arranca capim”⁴¹, com a sua conotação de resistência; e a canção “A praça é do povo”⁴², com a sua conotação de protesto. Nesse sentido, a canção assume a missão de narrar a história, valendo-

⁴⁰ “Apertem mais o cinto/ remendem um pouco as calças/ porque dias melhores virão./ Rezem uma oração/ assistam o futebol/ cantem uma canção/ porque dias melhores virão./ Esqueçam de comer, de rir e de vestir/ porque dias melhores virão./ (...) Quem espera sempre alcança/ É bom esperar sentado/ porque assim não cansa”.

⁴¹ “Chegou a hora/ da gente ser livre/ Sou eu quem labuto/ É meu o produto/ Sou eu quem opino/ É meu o destino/ É nosso bem nosso esse chão/ Arranca capim!”.

⁴² “A praça é do povo/ Como o céu é do condor/ Já dizia o poeta/ Dos escravos lutador/ Outro poeta dizia/ Que até o mar se levanta/ Quando na praça em festa/ É o povo quem canta”.

se da natureza polissêmica do signo musical, e comenta epicamente a ação, conferindo-lhe, ainda, um pano de fundo.

É nesse comenos, sob o pano de fundo da recém-instauração da ditadura militar no Brasil, que heróis modernos, testemunho, teatro-verdade e canção anunciam os ecos épicos do espetáculo “Opinião”, que traria à cena teatral, musical e literária nacionais histórias contadas em verso e música, numa dramaturgia híbrida que conduziu as reivindicações de uma nação (ou, mais acertadamente, de uma parcela dela) ao palco.

4. CAPÍTULO QUARTO: POÉTICAS DA VOZ

“Essa história, com tantos deslocamentos e retornos, manifesta a onipresença de uma voz viva, aspirando a desabrochar em formas universais, para lá das fronteiras linguísticas, a impor gestos vocais reconhecíveis em toda a parte, como uma linguagem internacional dos corpos e dos sons”
Paul Zumthor⁴³

Talvez pela própria obviedade da expressão, não se encontra, com facilidade, nos estudos sobre teoria literária, uma definição precisa do que se compreende por “poéticas da voz”. Gumbrecht, em “Modernização dos sentidos” (1998), apresenta-nos a noção de “composição poética”, que significaria “constituir um texto (como texto) e realizar o texto com a voz, na verdade com todo o corpo” (GUMBRECHT, 1998: 41). Paul Zumthor, por seu turno, afirma que “toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação” (ZUMTHOR, 2010: 179). Nesse sentido, não parece forçosa uma comparação do que se compreende por “poéticas da voz” com a própria noção de performance poética, também de Zumthor, que coloca em cena um emissor, um receptor e uma mensagem poética a ser transmitida por meio da voz. Consideramos, portanto, como poéticas da voz, no íterim da presente investigação, da maneira mais ampla possível, todas as manifestações poéticas que se realizam por meio da voz, desde aquelas que compreendem recitais de poesias, cânticos e cantos, até aquelas que alcançam as manifestações de cunho cênico, performático e teatral.

Assim, tem-se que as poéticas da voz se encarregam de colocar em cena a sintaxe expressiva contígua que emerge no instante da performance, por meio do engajamento do corpo, pois:

A transmissão de boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. Esse é, em parte, um *locus* qualitativo, zona operatória da “função fantasmática”, segundo a expressão de Gilbert Durand. Mas é também um lugar concreto, topograficamente definível, em que a palavra desabrochante capta seu tempo fugaz e faz dele o objeto de um conhecimento. Esse objeto confunde-se com aquilo que diz – com o que ficticiamente se identifica o intérprete. Uma pessoa expõe-se nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu admiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber. **A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca** (ZUMTHOR, 1993: 222). (grifo nosso)

⁴³ In.: “A letra e a voz” (1993).

A noção de “troca”, às vezes também referida como “jogo”, apresentada por Zumthor, remete-nos ao caráter dialógico das poéticas da voz e a uma característica elementar desse tipo de manifestação, qual seja, o potencial de ocupar o “espaço da praça”, que amplia o sentido e expande o alcance da palavra, no palco das ações e recepções recíprocas. Entenda-se que o “espaço da praça” adquire, nesse ínterim, uma dimensão também metafórica, referindo-se aos espaços destinados às aglomerações, que permitem uma aproximação com a palavra viva, encarnada no corpo e colocada em cena num espaço de troca, pode-se supor que provém daí a vasta utilização de manifestações poéticas de alcance coletivo na arte de protesto.

A poética híbrida do “Opinião”, lida sob essa vertente, permite a abordagem do espaço narrativo do espetáculo – uma poética da voz que, embora situada na dimensão histórica do teatro musical, não pode ser contida unicamente nessa definição – em, pelo menos, três instâncias, quais sejam: a instância do texto escrito (“a escritura não basta para fixar o texto, e, a todo o instante, a boca do leitor se prepara para remaneja-lo ou até refazelo”) (ZUMTHOR, 1993: 218); a instância da canção em cena; e, por fim, a instância da palavra poética no espaço da ação. Dito de modo mais simples, uma manifestação poética híbrida não pode ser completamente abarcada se não for abordada em todas as suas formas. Eis o porquê de, para a apreensão da sintaxe expressiva contígua do “Opinião”, considerar-se necessário perpassar os espaços narrativos do show, desde aquele contido na escritura, até aquele que, após deslizar pela garganta, concretiza-se no palco.

4.1. Opinião e(m) processo:

Quaisquer das instâncias a partir das quais se pretenda analisar o espetáculo “Opinião” passa, necessariamente, por seu período embrionário. O contexto de sua criação já nos é bastante conhecido, tendo sido objeto de nossas notas sobre o contexto ético. O surgimento e o processo de criação do show, sobre esse pano de fundo, restam registrados, por seu turno, na autobiografia de Augusto Boal. É, sobretudo, no ínterim dela que se encontram os mais específicos apontamentos sobre o surgimento do espetáculo. Não se pretende, pois, incorrer em redundância, tratando, mais uma vez, do contexto histórico que recepcionou o espetáculo, que Paul Zumthor chamaria de “circunstância performancial”, ou pano de fundo da cena poética. Trata-se, antes, de abordar a gênese do espetáculo, propriamente dita, a fim de compreender os porquês de

sua poética híbrida e da escolha precisa das instâncias que, em movimento dialético e dialógico, o compuseram.

Sabe-se que “Opinião” surge logo após o início da ditadura cultural (com o fechamento dos centros populares de cultura e outros centros de aglomeração artística e estudantil) e do silêncio – aquele sólido silêncio tenebroso – imposto pelo regime recém-instaurado. Boal e os seus companheiros de Arena cogitavam, então, novas possibilidades de reivindicação por meio da arte, que possibilitassem um retrato da realidade experimentada. A primeira grande ideia viria a se tornar uma das características precípuas do espetáculo: um “show-verdade”, inspirado no “cinema-verdade” do período, do qual um dos maiores expoentes seria “Cabra marcado para morrer” (1984), de Eduardo Coutinho, filme concluído apenas 20 anos após o golpe militar. Nos dizeres de Augusto Boal, a ideia era lançar “documentários reais com aparência de ficção” (BOAL, 2000: 222). Nesse contexto, diante da existência de um cinema-verdade, por que não um teatro-verdade?

Não por acaso, a primeira ideia do grupo, em face do que se vivia no período, foi montar “O Processo”, de Franz Kafka:

K. acorda de manhã, como havíamos acordado no 1º de abril de 1964, e descobre em seu quarto dois policiais que vieram intimá-lo: está sendo acusado por alguém (não se sabe quem), de alguma coisa (não se sabe o quê), e será julgado (não se sabe quando), por um juiz (não se sabe qual), em algum tribunal (não se sabe onde). K. Termina sentenciado à morte e executado. Nada mais parecido com o Brasil naqueles dias tenebrosos (BOAL, 2000: 223).

O amadurecimento da ideia de “O Processo” foi transformada no “Opinião”, em meio à efervescência do golpe. Na germinação do projeto aliaram-se membros do CPC da UNE e do Arena unidos no propósito de conferir uma resposta à ditadura. O ponto de encontro – relata-nos Boal – foi o “show-verdade”: espetáculo no qual cantores, cantando, contariam suas próprias histórias (BOAL, 2000: 222). Todavia não se tratava de quaisquer cantores, mas sim de cantores que representariam, sobre o palco, tipos específicos da temática e do eixo geográfico que se pretendia para o show. João do vale (o sertanejo nordestino), Zé Ketí (o sambista do morro) e Nara Leão (a bossanovista carioca):

A resistência contra a ditadura se organizava depois do susto. Nos meios intelectuais era ferrenho o repúdio aos militares e civis golpistas: subversivos que haviam liquidado a legalidade. Inaugurou-se um restaurante intelecto-popular, Zicartola (Cartola e sua mulher, Dona Zica) – que servia comida brasileira, música popular e inconformismos variados. Nara Leão conduzia alguns shows desse diálogo gastronômico-político-lítero-musical, com nomes consagrados, como o dela, e revelações: Zé Ketí e João do Vale. O grupo escolheu esses três artistas para o primeiro *show*. Começaram as

entrevistas pessoais. Nosso antigo local da Siqueira Campos voltou a se chamar *Arena de São Paulo* (BOAL, 2000: 224).

O local da concepção do inicial do “Opinião”, foi, assim, um espaço de diálogo e troca. O restaurante Zicartola, fundado em 5 de setembro de 1963 (razão social: “Refeição Caseira Ltda.”), ficava na Rua Carioca, n. 53, no Rio de Janeiro. Ponto de encontro de artistas e intelectuais, o espaço reunia grupos de resistência ao regime recém-implantado, além de funcionar como espaço no qual, no período, velhos e grandes nomes da música popular brasileira se reuniam, como Tom Jobim, Dorival Caymmi, Odete Lara e aqueles que viriam a ser os protagonistas-personagens de “Opinião”, Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale:



Fonte: Acervo Arquivo Público Estadual de São Paulo⁴⁴
Coleção: Jornal Última Hora

O texto final de “Opinião” foi assinado por Vianninha, Paulo Pontes e Armando Costa, mas fora fruto, propriamente, de uma autoria coletiva: participaram de sua concepção os dramaturgos, os cantores protagonistas, Augusto Boal, os músicos e o diretor musical, além da trupe de poetas e sambistas parceiros do grupo:

⁴⁴ Ano: 1963-1965. Odete Lara (esquerda), Dorival Caymmi (sentado), Zé Ketí, (gravata), Tom Jobim (ao violão) e Cartola (camisa listrada) no bar e restaurante Zicartola. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/imaginacao/cancao-popular/eventos>.

Fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai do Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Élton Medeiros prá ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcânti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabe de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger. Ferreira Gullar traduziu José Martí. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas, etc. Opinião foi feito mais ou menos assim (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 9)⁴⁵.

Dessa construção coletiva surgiram trezentas páginas, entre monólogos, diálogos e letras de música. Sete horas de espetáculo, dentre as quais se encontrava um vasto diálogo entre os integrantes do elenco, sobre aspectos de sua vida pessoal e profissional. As trezentas páginas foram reduzidas a cinquenta e enfim o texto completo do show ficou pronto. Uma nova forma teatral estava criada: uma dramaturgia musical composta por textos, canções e diálogos. O show-verdade era, pois, essencialmente “diálogo”, presente não apenas na interação entre os integrantes do espetáculo (de maneira direta), mas também entre as próprias canções e os demais elementos da cena. A música entrava em cena, dessa forma, não de maneira lírica, mas dotada de força dramática. Era necessário, para além da música, que se escutasse a ideia da música (BOAL, 2000: 226).

Dentre as características precípuas do “Opinião” encontra-se o fato de ele ter consistido, sobretudo, em um show dramático – que também podemos denominar “dramaturgia musical” – estruturado através da música popular (DAMASCENO, 1994: 153). Dessa forma, na história de sua concepção e elaboração encontramos “uma reorganização mais ampla das propostas culturais que precederam e engendraram o show” (DAMASCENO, 1994: 153), que não por acaso comportou em si rastros da literatura, do cinema, da canção popular e do teatro engajado do período. Essa reorganização viabilizou, como se verá adiante, uma reflexão temática não apenas acerca da conjuntura sócio-histórica, mas da própria produção cultural daquela metade do século:

A “opinião” básica proferida funde o comentário artístico com o comentário social: de acordo com o “Opinião”, a música popular é mais expressiva quando tem uma opinião, quando ajuda as pessoas a verem a necessidade e a possibilidade de mudança social. Entretanto, a mensagem de protesto contra o regime militar é a proposição básica subjacente ao show, favorecendo uma identificação entre cantores e público pelas referências à conjuntura (DAMASCENO, 1994: 154).

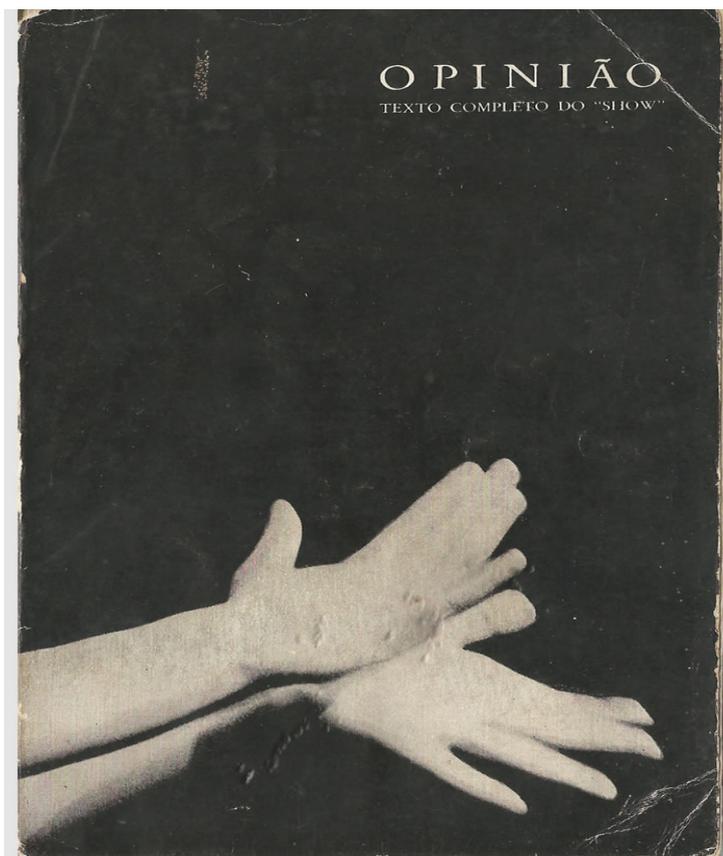
É no íterim desse engendramento de expressões, intenções e opiniões que se pretende centrar a análise do espetáculo, nos subcapítulos que se seguem. Do texto em

⁴⁵ Excerto extraído de “As intenções de Opinião”, tópico inicial do roteiro do espetáculo.

contexto passa-se à canção em cena, que lança a música de protesto sobre o palco. Do texto em contexto, perpassando a canção em cena, é que a palavra poética se revela na ação, em diálogo simultâneo com plateia e conjuntura, evidenciando a sua eficácia revolucionária.

4.2. Texto e(m) contexto:

O texto completo do “Opinião” foi publicado uma única vez, em 1965, pela editora Edições do Val⁴⁶:



Opinião – texto completo do “show” (1965)

De acordo com a publicação, o texto final foi atribuído a Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Ponte, sendo as músicas, predominantemente, de Zé Keti e João do Vale, em que pese ao fato de existirem excertos de outros compositores.

Diz a ficha técnica:

“O show ‘Opinião’ estreou dia 11 de dezembro de 1964, no teatro do Super-Shopping Center da Rua Siqueira Campos, numa realização do Grupo

⁴⁶ A pequena editora “Edições do Val” foi fundada em 1964, no Rio de Janeiro, pelo escritor Waldir do Val. O livro de estreia foi “Prelúdio à Revolução”, de Augusto Frederico Schmidt, e, em seguida, “A Revolução sem Rumo”, um pequeno livro de crítica à chamada “revolução” de 1964, de autoria de João Carlos Alvim Corrêa. Atualmente, parte do acervo da editor encontra-se no Museu do Val de Literatura, sediado na cidade de Vassouras/RJ, onde o escritor reside.

Opinião e Teatro de Arena de São Paulo, com a participação de: Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale. Músicos: violão – Roberto Nascimento; flauta – Alberto Hekel Tavares; bateria – João Jorge Vargas. Direção Musical: Dorival Caymmi Filho. Direção Geral: Augusto Boal. No dia 30 de janeiro de 1965 Suzana de Moraes substituiu Nara Leão. No dia 13 de fevereiro de 1965 Maria Bethânia substituiu Suzana de Moraes, com direção musical de Geni Marcondes” (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 5).

Em termos gerais, o texto completo do show é estruturado em quatro partes, quais sejam:

INTENÇÕES DE OPINIÃO

(prólogo)

PRIMEIRA PARTE

SEGUNDA PARTE

ENCERRAMENTO

(epílogo)

A análise do texto completo do show será realizada, no ínterim do presente estudo, sob duas perspectivas: a perspectiva da temática e a perspectiva da estrutura, sendo que, sob a perspectiva da temática, consideraremos o seguinte formato:

QUADRO I

PRIMEIRA PARTE	
EIXO CENTRAL (EXPLÍCITO) Autobiográfico e Testemunhal	EIXO PARALELO (IMPLÍCITO) Crítica social e protesto
<ul style="list-style-type: none"> ✚ A miséria no sertão nordestino ✚ A vida difícil do operário urbano 	<ul style="list-style-type: none"> ✚ O pobre fala à classe média sobre sua condição ✚ Denúncia do autoritarismo e da opressão no regime militar
SEGUNDA PARTE	
<ul style="list-style-type: none"> ✚ A produção cultural no Brasil 	<ul style="list-style-type: none"> ✚ A arte de protesto e o engajamento cultural

Sob a perspectiva da estrutura, por seu turno, o texto completo do show pode ser analisado com a consideração de aspectos relacionados: a) à parte textual, composta pelas narrativas autobiográficas (confessionais e testemunhais) e pelos diálogos ficcionais; b) à parte musical, composta pela música e pelas canções; e c) à parte das intervenções cênicas, composta pelos recursos diversos utilizados para compor a cena poética (playback, voz off e outros recursos cênicos), conforme o formato abaixo proposto:

QUADRO II

INTENÇÕES DE OPINIÃO (PRÓLOGO)		
PRIMEIRA PARTE		
TEXTO	MÚSICA	INTERVENÇÕES
<i>Armando Costa</i>	<i>Zé Ketí</i>	<i>Voz off</i>

<i>Oduvaldo Vianna Filho Paulo Pontes</i>	<i>João do Vale</i>	<i>Playback</i>
Nara Leão: “Menino, quem foi seu mestre?”	Som: Toque do berimbau.	
Explicação de João do Vale sobre “Peba na Pimenta”	Canção: “Peba na Pimenta”	
	Canção: trechos de músicas de Zé e João. Coro: “Pisa na fulô”	
João do Vale: apresentação das origens e da própria história		
Zé Ketí: apresentação das origens e da própria história		
Nara Leão: apresentação das origens e da própria história		
	Canção: trechos de músicas de Zé e João	
		Conjunto de instrumentos e batidas de palmas
	Canção: trechos de músicas de Zé e João	
Zé Ketí: testemunho sobre a relação com a música		
João do Vale: testemunho sobre a relação com a música		
	Canção: “Borandá”	
Nara: testemunho sobre a relação com a música		
Zé Ketí: texto confessional sobre a infância		
João do Vale: texto confessional sobre a infância		
	Repente: trecho da peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns	
		<i>Playback</i> : texto de Manuel de Cavalcânti Proença sobre o desafio entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho
	Repente: peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns	
	Canção de Zé Ketí: “Coitado do pobre, do trabalhador”	
João do Vale: texto confessional sobre quando fugiu de casa pra procurar trabalho		
	Cantiga popular	
João do Vale: texto confessional sobre quando fugiu de casa pra procurar trabalho		
Nara Leão: trecho de “Missa Agrária”		
	Canção: “Carcará”	
Nara Leão: leitura do relatório da SUDENE sobre as taxas de migração no Brasil	Coro: “Carcará” (refrão)	
	Coro: “Carcará” (refrão)	
	Canção: “Vestido tubinho”	
Zé Ketí: texto confessional sobre quando abandonou os estudos		
Zé Ketí e Nara Leão: diálogo		

ficcional		
Nara Leão: texto confessional sobre a sua relação com o seu repertório		
	Canção: “O favelado” / “Nega Dina”	
		Batucada
	Canção: “Incelença”	
João do Vale: texto testemunhal sobre as incelenças do sertão nordestino e sobre a morte		
	Canção: “Incelença”	
Nara Leão: trecho de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto		
Coro: Trecho de um diálogo de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha		
João do Vale: texto confessional sobre a primeira profissão		
	Canção: “Urucuri”	
	Canção: “A voz do morro” (refrão)	
SEGUNDA PARTE		
	Canção: “If I had a hammer” (refrão)	
Nara Leão: texto sobre a música de Peter Seger		
	Canção: “If I had a hammer” (refrão)	
Nara Leão: texto sobre Peter Seger		
Zé Keti: texto testemunhal sobre canção de protesto e opressão		
	Canção: “I ain’t scared of your jail” (refrão)	
Nara Leão: texto sobre José Martí e a canção “Guantanamera”		
	Canção: “Guantanamera”	
		<i>Playback:</i> Texto de Nelson Lima de Barros sobre a canção brasileira e sobre a importação da cultura estrangeira
	Canção: trechos de canções estrangeiras	
	Canção: “Boi de carro”	
Zé Keti: texto confessional sobre a época do seu alistamento militar		
	Canção: “Lamento de um homem só”	
João do Vale: texto confessional de João do Vale sobre quando migrou para o Rio de Janeiro		
	Canção: “Sina de caboclo”	
	Canção: “Opinião”	
	Canção: “Mal-me-quer”	
Nara Leão: texto confessional sobre a carreira artística e sobre “ser cantora de abril de 64”		
	Canção: “Insensatez”	
Zé Keti: texto ficcional sobre assédio contra mulheres nas		

carreiras artísticas		
João do Vale: texto confessional sobre o início da carreira artística		
	Coro: trecho do hino do filme “Rio 40 graus”	
Zé Ketí: texto confessional sobre a carreira artística		
	Coro: trecho do hino do filme “Rio 40 graus”	
João do Vale: texto testemunhal sobre o cinema nacional		
Nara Leão: texto testemunhal sobre o cinema nacional		
	Canção: “Malvadeza durão”	
	Canção: “Gimba”	
	Canção: trecho de canções intercaladas	
Zé Ketí: Sérgio Ricardo – “Deus e o diabo na terra do sol”		
	Canção: “Deus e o diabo na terra do sol”	
Nara Leão: texto testemunhal sobre a canção brasileira		
	Canção: “Maria Moita”	
João do Vale: texto confessional sobre voltar ao sertão depois da fama		
	Canção: “Minha história”	
Nara Leão: texto confessional sobre a escolha de um novo repertório e o desejo de cantar baião		
	Canção: “Sina de Caboclo” (refrão)	
		<i>Voz Off:</i> questiona Nara sobre a intenção de cantar baião, e afirma que ela só serve pra cantar Bossa Nova
Nara Leão e a voz off: diálogo ficcional sobre a incompatibilidade entre a origem social de Nara Leão e o baião		
	Canção: “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”	
		Tambores
Zé Ketí: leitura da sentença de Tiradentes		
	Canção: “Tiradentes”	
	Canção: “Cicatriz”	
	Coro: trechos de canções intercaladas	
CORO (EPÍLOGO)		
<i>“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!”</i>		

Preliminarmente, sob o aspecto da temática, encontra-se, em “Opinião”, um percurso histórico retratado em seus eixos. Contemporâneo ao ano do golpe, o espetáculo trata dos embriões da conjuntura que conduziu à tomada de poder pelos militares, pelo que se

aproxima, nesse particular, da Literatura de 1930, notadamente ao trazer à tona a questão das desigualdades sociais no Brasil, da crise do meio rural, da crise do meio urbano e da postura adotada pela classe média visionária – fiel à crença no “milagre econômico” – em meio a essas articulações.

Conforme já relatado nos capítulos precedentes, na maré do levante da Revolução de Outubro, que encerrou a fermentação antioligárquica no Brasil, a arte e o pensamento nacional se aparelharam numa grande arrancada, dado o relevo social das contradições da República Velha e da condição econômica, política, social e cultural que se instaurou no Brasil nos anos que se seguiram ao início da década de 1930. No campo da Literatura, a prosa, liberta e amadurecida, desenvolve-se no conto e no romance, este último fortemente marcado pelo neo-naturalismo de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); e a vida difícil das cidades, em rápida transformação (Érico Veríssimo) (CANDIDO, 2000: 113-114).

A coincidência primeira entre o romance de 1930 e o “Opinião”, acompanhando o fluxo do teatro engajado da década de 60, do qual pode ser reconhecido como espécie, parece decorrer do fato de ambos terem nascido, em certa medida, das contradições da República Velha. Com efeito, o palco dos conflitos e incertezas econômicas e sociais advindos da Revolução de 1930 estende-se da era getulista, em sua primeira fase, aos anos 60, quando a crise do capitalismo tardio instala-se em território nacional:

(...) Depois da morte de Getúlio Vargas, reivindicações, manifestos, ameaças de golpe, greves, alertas à nação, movimentos, etc., não faltaram no país. Os trabalhadores urbanos, às voltas com organizações de todo tipo, autoproclamadas suas representantes – de sindicatos pelegos ou simples agências policiais ao sindicalismo cristão dos “círculos operários”, passando por CGT, PCB, PTB, etc. –, tentavam a todo custo avançar na luta por melhores condições de vida. Na mesma luta, os trabalhadores rurais, por sua vez, além da força bruta pura e simples dos latifundiários, defrontavam-se com várias táticas (a favor ou contra a reforma agrária) apresentadas pelos partidários do sindicalismo rural (aparentemente mais favoráveis ao “façamos a reforma antes que o povo faça a revolução”, como parece ter sido o caso do então famoso padre Melo) ou pelas Ligas Camponesas, cuja atuação chegou a parecer tão ameaçadora ao “futuro da livre empresa” no Brasil que levou o governo federal, em 1959, a criar a SUDENE com o objetivo explícito de tentar deter o processo por vias pacíficas (COSTA, 1998: 43).

Daí consistirem, tanto o romance de 1930 quanto o teatro engajado de 1960, em movimentos que figuraram como instrumento de pesquisa humana, carregados,

essencialmente, no plano do conteúdo, com temáticas relacionadas ao meio social, à paisagem rural e aos problemas políticos do país. Encontramos ainda os aspectos de uma arte que procurava, sobretudo, fornecer uma resposta às inquietações da população leitora/espectadora, que aspirava por hùmus moderno em meio a uma forma estétca bastante para a sua reprodução (BOSI, 2006: 386). A experiência social dessas novas realidades exigia novas configurações estéticas que atendessem às expectativas depositadas sobre a arte.

Antonio Candido trata, em seu ensaio “A Revolução de 1930 e a Cultura” (1989), da correlação que então se estabeleceu entre, de um lado, o intelectual e o artista; e, do outro, a sociedade e o Estado, em face das novas condições econômico-sociais. A questão da posição do artista, especificamente, relacionava-se à tomada de consciência que favoreceu o engajamento social e político no campo da cultura, característica que parecia inexistente na arte nacional, especialmente antes da Semana de 1922, quando, no caso da literatura, verificava-se a predominância de uma ideologia de permanência, representada pelo purismo gramatical e pela fixação da língua portuguesa adotada a partir do modelo da Literatura Portuguesa (CANDIDO, 1989: 181-185). Para além desse aspecto, cabe fazer menção ao regionalismo, que, tão presente quanto fora na Literatura de 1930, continua a marcar presença na cena artística da década de 60, em face, sobretudo, do fluxo migratório iniciado com o surto de urbanização.

O fato é que o abalo do contexto sócio-político brasileiro desde 1930 fez surgir – e disso já se tratou anteriormente – temáticas tipicamente nacionais, associadas, inevitavelmente, à crise vivenciada no campo e ao êxodo rural, à urbanização e à luta da classe operária e às reivindicações políticas, sobretudo por parte das classes artísticas e estudantil, por um modelo econômico que melhor correspondesse ao anseio do desenvolvimento nacional. Evidentemente, em 1964, a luta contra a miséria passaria a ser, também, a luta pela liberdade, diante do regime autoritário. É, pois, sob esse viés que “Opinião” dialoga fortemente com a proposta engajada de 1930, senão vejamos alguns aspectos da temática do show que nos remetem precisamente a esse ponto.

Partindo das “Intenções de Opinião”, que figura como uma espécie de prólogo da obra escrita, encontramos, como primeira proposta do espetáculo, a de “captar os novos sentimentos e valores necessários para a evolução social” (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 9), o que demonstra o propósito de responder às inquietações da população leitora/espectadora. A segunda proposta põe em questão a situação da produção teatral no

período e clama por um teatro mais autoral, leia-se, mais “nacional”, por mais controvertida que parecesse a concepção sociológica da consciência coletiva brasileira no período:

As intenções de Opinião

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara Zé Ketí e João do Vale têm a mesma opinião – 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; êle é fone e razão da música.

A música de Zé Ketí 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 Ketí representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade. A música de Zé Ketí também tem uma nova violência – menos ufanista e mais concreta.

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.

Nara Leão não pretende cantar só Zé Ketí e João do Vale. Para ela, não há um exclusivo gênero de música adaptado à sua voz. Ela é quem tenta se adaptar aos gêneros da música que existem e aos que surgem expressando as nossas aspirações de maior liberdade. Nara Leão não pretende cantar para o público. Pretende interpretar o público.

A segunda intenção 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, um fetiche do teatro internacional, uma falsa relação de subordinação entre o diretor e o ator que anula o poder criador do ator brasileiro para os diretores estrangeiros (ao invés de incluí-los no processo geral de criação) terminaram por fazer do nosso teatro um teatro sem autoria, sem deliberação, à matroca. O teatro cá, o público lá.

É preciso aumentar a intensidade da criação do espetáculo. É preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira.

(COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 7-10).

**Primeira
intenção**

**Segunda
Intenção**

É de se notar que não constam expressas, dentre as intenções do show, a crítica às desigualdades sociais – não se pode ignorar que a tônica da maior parte das narrativas autobiográficas era a pobreza –, e, tampouco, a dura crítica ao regime militar recém instaurado – o que se justifica, evidentemente, pela presença já ostensiva da censura. Para, sobre as intenções, contudo, a marca do show-verdade, presente num excerto da descrição da primeira intenção:

O show foi escrito junto com os três. Primeiro foram entrevistas – nasceu aonde? Quem é Azuréia? Vivia fazendo tricô para namorado, Nara? Rua Golada, hoje é Rua João do Vale? Isso não põe não que vai dar bôlo. E mais os 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 definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito.

Aí fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, Dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros prá ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcanti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabia que gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Peter Seger. Ferreira Gullar traduziu Jose Marti. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequências das músicas, etc. Opinião foi feito mais ou menos assim. (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 8-9).

(SEQUÊNCIA NARRATIVA I)

Descrição do Show-Verdade

Decorre, pois, da própria ideia do show-verdade a possibilidade de trazer, juntamente com os eixos explícitos do show, os eixos implícitos, representados pela figura do “pobre” que sobe ao palco para falar à classe média sobre suas mazelas (quer sejam as vividas no meio urbano, quer sejam as vividas no meio rural) e pela denúncia sutilmente apresentada, conquanto extremamente escancarada à plateia engajada, ao autoritarismo e à opressão praticados pelo regime militar. Nesse particular, as narrativas autobiográficas dos integrantes fornecem as pistas à crítica social oriunda, sobretudo, das histórias de vida dos membros do elenco, que não por acaso representavam eixos-geográficos específicos do Brasil. De mais a mais, o fato de a gênese do “Opinião” ter se edificado na ideia de um “teatro-verdade” conduziu ao conteúdo do espetáculo dois elementos intrinsecamente ligados à produção cultural em contextos autoritários: a confissão e o testemunho.

Por testemunha compreende-se o sujeito, ou seja, o indivíduo, sendo o testemunho o seu objeto (no caso, o relato). Disso decorre o fato de ser testemunha o indivíduo que, tendo

experimentado ou presenciado uma determinada situação, sobre ela produz um registro. O confidente, por seu turno, é aquele que confessa, que declara algo íntimo relacionado à sua experiência, de si e do mundo, daí o *confessionalismo* ser, por vezes, compreendido como a literatura do “eu”, não raramente relacionada ao relato autobiográfico. É possível arriscar uma distinção entre o testemunho e a confissão a partir da proximidade do sujeito com o relato: a testemunha presencia, o confidente vivencia. Por meio do confidente, que narra as suas impressões em um diário, alcança-se o termômetro da distinção entre a confissão e o testemunho, termômetro esse cujo mercúrio é a intimidade. De todo modo, sabe-se que em ambos os casos está-se diante de manifestações simbólicas que se estruturam a partir das narrativas do “eu” e convergem para a existência de uma “verdade” calcada na experiência do indivíduo, seja o confidente ou a testemunha.

Ambos, confissão e testemunho, são modalidades da memória. E a memória épica – como acertadamente leciona Foucault – é a musa da narração (FOUCAULT, 2012: 228). Ocorre que no caso de “Opinião” a confissão e o testemunho fundamentaram-se não apenas em fatos passados, mas, sobretudo, em fatos presentes. De modo que o que se verificava era a presença, em cena, de sujeitos de carne e osso – expressão orgânica da ponte que conduz o receptor à narrativa – que contavam à plateia, no aqui e agora daquela *performance*, não apenas o que acontecera, mas, sobretudo, o que estava a acontecer. Portavam-se, os personagens-protagonistas do espetáculo, como narradores e críticos de uma circunstância que lhes era contemporânea, como se dissessem ao público: “Contaremos a vocês o que está acontecendo e daremos a nossa *opinião*”. Era, pois, o *à mon avis* de protagonistas do palco e da vida. A abordagem sequencial das narrativas presentes no texto completo do show, segundo a fórmula apresentada no QUADRO II, permite a melhor visualização desse ponto.

Sabe-se que o primeiro aspecto relevante para aquele que testemunha é a sua qualificação. Não por acaso, o espetáculo principia com a apresentação das testemunhas:

JOÃO BATISTA DO VALE

Meu nome é João Batista do Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, na rua Golada. Modéstia à parte, a rua Golada, hoje, chama rua João do Vale. (...) Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecida do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, uma que nem foram gravadas. **Minha terra tem muita coisa engraçada,**

mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.
(grifamos)

ZÉ KETI

Meu nome é José das 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. Quer dizer – natal sem peru.** Vida de sambista, vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – A voz do morro – “eu sou o samba”, - eu já tinha êle fazia sete anos na gaveta. Aí, êle teve mais de 30 gravações. (...) O dinheiro que ganhei deu pra comprar uns móveis de quadro estilo francês e comi três meses de carne. Dava pra ir na feira aos domingos e trazer a cesta cheia de compras.

NARA LEÃO

Meu nome é Nara Lafego Leão. **Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que só porque moro em Copacabana só posso cantar certo estilo de música.** Se cada um só pudesse cantar o local 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 popular brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.

(SEQUÊNCIA NARRATIVA III)

A apresentação das vozes presentes no espetáculo demarca não apenas o eixo geográfico, mas também os eixos temáticos do show. João do Vale, o sertanejo, apresenta as dificuldades da vida no sertão nordestino, a qual impulsiona a migração para o eixo Rio-São Paulo. Zé Ketí, o sambista do morro, relata as dificuldades da classe operária. Nara Leão, a bossanovista da Zona Sul do Rio de Janeiro, fala sobre os seus anseios em relação à música popular brasileira. É, pois, justamente o relato da relação de cada um dos protagonistas do espetáculo com a música que dá continuidade à sequência das narrativas:

ZÉ KETI

No meu tempo, quando comecei a frequentar o samba, o samba era mais duro. Davam pernada pra valer. Muitas vezes só terminava com a polícia, quando a polícia entrava na perna também. *Din, din, din. Querem me matar, meu Deus. Deixa o bobo cair. Deixa o bobo cair que ele é bom caidor.* Hoje tem pouco samba duro. Invés de pernada a gente só encosta a perna pro outro entrar no samba.

JOÃO DO VALE

Eu também sempre gostei de música, Em Pedreiras, pra ouvir música era na banda ou então no único rádio da cidade do seu Zéca Araújo que por sinal vendeu umas vacas pra comprar um rádio. E eu fazia música sobre tudo. Até sobre morcego. Sabe o que é morcego? Nós caçamos um e abrimos o bicho: é feito palmito, feito cebola. Vai tirando uma camada tem outra e mais outra – é esquisito.

JOÃO DO VALE

Mas o negócio que mais ficou gravado na minha cabeça desse tempo foi o negócio do aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre a sezão, febre de impaludismo. Lá em casa, meu avô estava com sezão. Ele era bem velho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas, chega lá, os chefes políticos dão pra quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. 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 com duas pílulas que era pra ser dado de graça.**

(CANÇÃO “Borandá”)

NARA LEÃO

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 à praia e morava na Avenida Atlântica. Depois, mais tarde, arrajava sempre um namorado. E ficava tocando violão e fazendo tricô. (...) Mais tarde um pouco tive uma amiga que aprendia ballet impressionista, xilogravura, cultura inglesa, aliança francesa, tênis no Fluminense, científico, estava começando cerâmica com um professor espanhol, fazia pesca submarina, ikibana, montava na Hípica, e ia começar o curso de economia política e zen budismo assim que terminasse o de dicção. **Eu fazia só ballet expressionista, xilogravura, violão, pesca submarina e tricô.** É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma. Aí eu comecei a colecionar apelido: caramujo, belinda, vassoura, jacarezinha do pântano, Greta Garbo, Bernarda Eremita, bobina, Gruta da Imprensa, **testemunha.**

ZÉ KETI

Esse negócio de apelido, sabe por que eu me chamo Zé Ketí? É o seguinte: **quando minha mãe ficou sozinha pra me sustentar ela foi ser empregada doméstica.** E não arranjava emprego comigo. Então ela me deixava na casa de uns parentes, numa avenidinha. Eu ficava na janela vendo os outros garotos brincar. Ficava empinando papagaio da janela. Parece filme italiano, não é? Aí, minha mãe voltava e eles diziam pra ela – o Zé ficou quietinho. Ih, como o Zé é quietinho. Olha o Zé Quietito. Zé Quietinho, Zé Quietito, acabou Zé Ketí. Aí eu comecei a escrever com K, que estava dando sorte – Kubitschek, Kruchev, Kennedy. Mas agora, meus camaradinhas, acho que a sorte michou. Michou.

JOÃO DO VALE

O apelido mais engraçado que eu lembro é João Piston. João Piston tinha esse apelido porque ele estava do nosso tamanho, uns 11 anos, da nossa curriola e chupava o dedo. Aí, ficou João Piston. Sempre firme no piston. Mas apelido de lascar mesmo quem punha era o cego Aderaldo. Lá no Maranhão todo mundo sabe os versos dele de cor. *Negro és um montouro. Molambo rasgado. Cachimbo apagado. Recanto de muro.*

(SEQUENCIA NARRATIVA IV)

Os excertos narrativos acima transcritos apresentam não apenas depoimentos acerca da relação dos protagonistas com a música, mas com suas próprias histórias. A sequência apresenta o contraste entre as origens e as histórias de vida. Evidencia-se o contraste entre a lembrança da troca do saco de arroz que rendeu dois meses de trabalho por duas pílulas de remédio e a memória do cotidiano perdido entre o ballet expressionista, a xilogravura, o violão, a pesca submarina e o tricô. Retratos do cenário “carro zero e pau de arara” que caracterizava o contexto sócio-histórico nacional. Realidades distantes e distintas unidas num mesmo palco, ocupando o mesmo espaço de reivindicação e protesto.

A narrativa seguinte representa a primeira intervenção da voz *off*:

PLAYBACK

De Manuel Cavalcânti Proença, romancista, crítico literário e estudioso da literatura brasileira:

“O desafio chega ao Nordeste nas caravelas. O baião nasce da viola dos cantadores. O desafio que vão ouvir agora é um famoso desafio entre o Cego Aderaldo, cantador cearense, e Zé Pretinho, do Piauí. Esse quase lendário desafio deu-se na cidade de varzinha., no Piauí, em 1916 e rendeu na época 80 mil réis. Aproximadamente 300 contos hoje em dia. Quase toda a cidade presenciou um dos mais famosos desafios de que se tem notícia. Note-se que nos dois últimos versos cada cantador propõe um trava-línguas que deve ser repetido pelo adversário”.

(SEQUÊNCIA NARRATIVA V)

O “desafio”, também chamado de “peleja”, faz parte da poética sertaneja e da literatura de cordel. Representado por diálogos ou competições de versos improvisados, os desafios são assim definidos por Cláudio Henrique Sales de Andrade:

Desafio entre cantadores é uma manifestação artística que pertence a uma linhagem cujas origens extrapolam os limites da herança ibérica chegando até a cavilação grega, nobre berço da cultura ocidental. O fato, porém, é que mesmo guardando em si todas as marcas e feições de uma manifestação muito primitiva, a prática do desafio perdura até os dias de hoje, seja na forma original, nos longínquos territórios’ sertanejos, seja na

forma de molde cultural recuperado por inúmeros artistas cultos, tanto da literatura quando da música urbana (ANDRADE, 2003: 71).

O folheto de cordel contendo o desafio entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho é de autoria de Firmino Teixeira do Amaral (1896-1926), poeta popular e jornalista piauiense. Na história, o desafio acontece entre Aderaldo Ferreira de Araújo, violeiro e deficiente visual, e Zé Pretinho de Tucum, conhecido repentista do Piauí. No espetáculo “Opinião”, a representação desses personagens é feita, respectivamente, por Nara Leão (Cego Aderaldo) e João do Vale (Zé Pretinho), na seguinte ordem:

JOÃO DO VALE
*Cego, minha toada é
Um trabalho garantido
Você pra cantar mais que eu
Precisa ser aprendido
Queira Deus me acompanhe, ai, ai, ui, ui
Pra cantar nesse gemido*

NARA LEÃO
*Se gemer for cantoria
Você é bom cantador
Pois gemes perfeitamente
No gemido tem valor
Mas o povo nordestino
Só geme com grande dor.*

JOÃO DO VALE
*Eu vou mudar de toada
Pra uma que meta medo
Nunca encontrei um cantor
Que desmanchasse esse enredo:
É um dedo, é um dado, é um dia
É um dia, é um dado, é um dedo.*

NARA LEÃO
*Zé Preto, esse teu enredo
Te serve de zombaria
Tu hoje cega de raiva
O diabo é teu guia:
É um dia, é um dado, é um dedo
É um dedo, é um dado, é um dia.*

JOÃO DO VALE
*Cego, respondeste bem
Como que tivesse estudado
Eu também da minha parte
Canto verso aprumado:
É um dado, é um dedo, é um dia
É um dia, é um dedo, é um dado.*

NARA LEÃO
Vamos lá, José Pretinho

*Que eu já perdi o medo
Sou bravo como leão
Sou forte como penedo:
É um dedo, é um dado, é um dia
É um dia, é um dado, é um dedo.*

JOÃO DO VALE
*Cego, agora puxe uma
Das tuas belas toadas.*

NARA LEÃO
*Amigo, José Pretinho
Não sei que hei de cantar
Só sei que depois da luta
O senhor vencido está:
Quem a paca cara compra,
Cara a paca pagará.*

JOÃO DO VALE
*Eu estou me vendo apertado
Que só um pinto num ovo
E o cego velho danado
Satisfazendo esse povo
Cego, se não for massada
Repita a paca de novo.*

NARA LEÃO
*Digo uma, digo dez
No cantar não tenho pompa
Presentemente não acho
Quem hoje o meu mapa rompa:
Paca a cara pagará
Quem a paca cara compra*

JOÃO DO VALE
*Cego, o seu peito é de aço
Foi bom ferreiro quem fez
Pensei que o cego não tinha
No verso tanta rapidez:
Cego, se não for massada
Repita a paca outra vez*

NARA LEÃO
*Arre com tanta massada
Desse preto capivara
Não há quem cuspa pra cima
Que não lhe caia na cara:
Quem a paca cara compra
Pagará a paca cara*

JOÃO DO VALE
*Demore cego Aderaldo
Cantarei a paca já
Tema assim só um borrego
No bico do carcará*

*Quem a caca... ai, não é caca...
Ai, é caca mesmo... não... é...
Diabo! É: quem a caca caca compra
Caca... caca... ca... ca... rá...
(SEQUÊNCIA NARRATIVA VI)*

A peleja entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho insere na narrativa a poética oral do sertão e, ao mesmo tempo, trabalha com um dos recursos mais evidentes do espetáculo: a ironia. O riso subversivo de “Opinião” imiscui-se entre os relatos trágicos, demarcando, no espetáculo, a utilização do humor como resistência. Por ser objeto dos capítulos seguintes, o riso subversivo presente no show será melhor explorado no momento oportuno. Fato é que após as gargalhadas despertadas pela peleja, é retomado o eixo autobiográfico e confessional do show com a leitura de uma carta, escrita por João do Vale a seu pai:

JOÃO DO VALE:

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 viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos, não deixaria eu sair de casa só com quatorze anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho duzentos mil réis por mês mas acho quase certo que não fico aqui. **Vou pro sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora.** Os meninos que terminaram o quinto ano vão pra Marinha, pra Aviação. Eu só tinha até o segundo, não deu pra ir pra Marinha. Mas não quero ficar vendendo banana, vendendo pirulito em São Luís. (...) Juntei setenta mil réis, pai. **Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo.** Sei fazer verso. Lembrança a Duda, Deouro, Rafael, Leprinha, João Piston. Lembrança a tia Agda, tia Pituca, tia Palmira. Peça 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.

(SEQUÊNCIA NARRATIVA VII)

A narrativa autobiográfica de João do Vale trata do êxodo rural e da migração interna, sobretudo das regiões norte e nordeste para a região sudeste, que se intensificaram no Brasil na primeira metade do século XX. Atribui-se o rápido aumento da migração a partir de estados do Nordeste, especialmente das áreas rurais, ao movimento de urbanização iniciado com a quebra das grandes oligarquias após 1930, que sofreu expressivos incrementos nos fluxos de saída a partir da grande seca da segunda metade da década de 1950. Estima-se que, durante a década de 1930, o Nordeste tenha perdido, aproximadamente, 650 mil pessoas para outras áreas do país. No decorrer da década seguinte, o número de emigrantes elevou-se para mais de 900 mil (OJIMA, 2015:13). Assim, a história de João do Vale aparece, no íterim do “Opinião”, como uma espécie de alegoria: o negro sertanejo, vindo do nordeste para o sudeste, à procura de condições de vida melhores. Porém, se no campo da poesia é possível falar em construção alegórica, na conjuntura da década de 60, em termos concretos, João do

Vale trazia consigo a tônica da condição pela qual passavam milhares de brasileiros no período, ocultados sob as lentes foscas do “milagre econômico”, os quais, vitimados pela pobreza, eram forçados a abandonar as suas terras natais. É dentro desse sentido que a poética da miséria integra os versos extraídos da peça “Missa Agrária”⁴⁷, de Guarnieri e Carlos Lira, os quais, no texto completo do show, sucedem a sequência narrativa autobiográfica,:

*“Glória a Deus Senhor nas alturas
E viva eu de amarguras
Nas terras do meu senhor”*

“Missa Agrária” nunca chegou, de fato, a ser encenada. Contudo, a inserção de seus versões em “Opinião” serviu de prelúdio para o apogeu do show. Ao final do excerto, recitado por Nara, ingressava no espetáculo a canção-síntese do “Opinião”: “Carcará”, de João do Vale. Além de comportar em sua letra, a um só tempo, a mensagem decifrada da miséria no sertão nordestino e a mensagem cifrada da resistência à ditadura militar, à canção intercalava-se um relatório da SUDENE⁴⁸, sobre os dados da migração no Brasil:

*“Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de suas terras natais.
10% da população do Ceará emigrou,
13% do Piauí,
mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”.*

⁴⁷ A peça “Missa Agrária” nunca chegou a ser encenada e sequer concluída. Segundo relata Sérgio Cabral, na biografia de Nara Leão, “salvou-se apenas o que serviu de introdução para a maior sucesso do show “Opinião”, “Carcará”, de João do Vale e José Cândido” (CABRAL, 2008: 56).

⁴⁸ “A Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, criada pela Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959, foi uma forma de intervenção do Estado no Nordeste, com o objetivo de promover e coordenar o desenvolvimento da região. Sua instituição envolveu, antes de mais nada, a definição do espaço que seria compreendido como Nordeste e passaria a ser objeto da ação governamental: os estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e parte de Minas Gerais. Esse conjunto, equivalente a 18,4% do território nacional, abrigava, em 1980, cerca de 35 milhões de habitantes, o que correspondia a 30% da população brasileira. A criação da Sudene resultou da percepção de que, mesmo com o processo de industrialização, crescia a diferença entre o Nordeste e o Centro-Sul do Brasil. Tornava-se necessário, assim, haver uma intervenção direta na região, guiada pelo planejamento, entendido como único caminho para o desenvolvimento. Como causa imediata da criação do órgão, pode-se citar uma nova seca, a de 1958, que aumentou o desemprego rural e o êxodo da população. Igualmente relevante foi uma série de denúncias que revelaram os escândalos da ‘indústria das secas’: corrupção na administração da ajuda dada pelo governo federal através das frentes de trabalho, existência de trabalhadores fantasmas, construção de açudes nas fazendas dos ‘coronéis’ etc. Ou seja, denunciava-se que o latifúndio e seus coronéis – a oligarquia agrária nordestina – tinham capturado o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), criado em 1945, da mesma forma como anteriormente tinham dominado a Inspeção de Obras Contra as Secas, de 1909”. Texto de Lúcia Lippi Oliveira, acessado em 05/05/2018, por meio do link: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Sudene>.

O relato da Sudene encerra as sequências narrativas da primeira parte do show, em meio aos gritos, aplausos e o coro que, uníssono da plateia ao palco, entoava o refrão em protesto: “Carcará... pega, mata e come!”.

As sequências narrativas da segunda parte do show têm início com Nara Leão, que apresenta uma canção de Peter Seeger, seguida por Zé Keti, que comenta como se deu o seu primeiro contato com a composição:

NARA LEÃO

Essa é uma música de Peter Seeger, que é conhecida no mundo inteiro, cantada pelo Trini Lopez. Eu nunca tinha prestado atenção direito na letra, porque era um “surf” e a gente tem mania que “surf” é só pra dançar. Mas diz mais ou menos assim – se eu tivesse um martelo, se eu tivesse um sino e uma canção eu usaria de manhã, de noite, em toda essa terra. **E eu tenho um martelo, um sino e uma canção. É o martelo da justiça, o sino da liberdade e uma canção que fala do amor entre todos os homens da terra.**

(...)

Peter Seeger é um cantor e compositor que percorre os Estados Unidos recolhendo músicas que o povo está cantando. São chamadas canções de protesto. Protest Songs. Peter Seeger apresentou-se no Carnegie Hall, no dia 5 de junho de 1963, cantando Protest Songs. Esse “twist” é de Birmingham e diz – eu não tenho medo de sua cadeia porque eu quero minha liberdade agora.

ZÉ KETI

Eu ouvi esse disco na casa de Nara. Primeiro eu achei chato, que o cara canta em inglês e eu estou por fora. Mas aí traduziram. **Ia ter uma manifestação de rua contra a segregação.** Então um pastor reuniu todo mundo na igreja e disse – olha, vocês andem na fila em silêncio. Se a turma xingar, vocês aguentam, ficam andando. Até chegar a polícia. Aí vocês começam a cantar. Então eles foram pra rua. Dali a pouco chegou a polícia. Todo mundo em cana!

NARA LEÃO

Peter Seeger não canta só músicas americanas. Uma das músicas mais aplaudidas no Carnegie Hall foi Guantanamera, com letra de José Martí. José Martí foi um revolucionário cubano do século passado, um dos maiores escritores da língua espanhola, escreveu mais de 70 livros. Esse é um dos seus últimos poemas, escrito ao voltar do exílio, pouco antes de morrer. O povo fez, da sua poesia, uma canção.

Encerrados os relatos de Nara Leão e João do Vale, intervém, mais uma vez, a voz

off.

PLAYBACK

De Nelson Lima de Barros, compositor e crítico de música:

“A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso, as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado. Naquela

época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos grandes compositores continuavam compondo. Passamos tão somente a copiar”.

A sequência narrativa explicita uma das declaradas intenções de “Opinião”, qual seja, a vontade de busca por saídas para a situação do repertório do teatro brasileiro, que atravessava a crise geral sofrida pelo país e também uma crise específica, relacionada à perda da tradição do teatro de autor (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 9). Essa perda ligava-se, dentre outros fatores, à importação mecânica dos sucessos comerciais da Europa e dos Estados Unidos, que conduziam, segundo os idealizadores do espetáculo, a uma perda da espontaneidade e da identidade nacional. Todavia, conquanto as intenções do show fizessem menção explícita apenas ao “teatro do dramaturgo brasileiro”, o espetáculo realizou uma reflexão que alcançou toda a produção cultural do período e que conduziu à cena reflexões tácitas sobre a literatura e o teatro, assim como interpelações explícitas sobre a canção e o cinema. A questão da importação das tendências da música internacional foi ironicamente abordada. Por outro lado, a discussão em torno da caracterização da bossa nova e da importância, no período, das canções de protesto, revelou-se, por exemplo, na remissão à Peter Seger e José Martí, assim como na afirmação de Nara Leão de que “Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 64”. Nara enfatiza a vontade de cantar coisas que fizessem com que ela se sentisse mais brasileira. “Um disco pra todo mundo”, com direito a Sérgio Ricardo e João do Vale (refere-se, explicitamente, à “Sina de Caboclo”).

Apresentado o contexto da produção musical no Brasil, tem início a sequência narrativa por meio da qual se comenta o início da carreira dos integrantes de “Opinião” e o relacionamento deles com a música nacional:

ZÉ KETI

Em 1943 o Brasil entrou na guerra. Quando estoura a guerra uma porção de gente vai pra polícia porque é o último que vai pra guerra. Vai daí, eu entrei pra polícia porque polícia é o último que vai pra guerra. Lá na PM quem é atleta tem vida mansa, não pega escala dura, horário de ronda de meia-noite às 6. Aí fui pro atletismo porque meu negócio não era fazer muita força. Fui fazer corrida de fundo. Quase todo dia a turma saía lá de São Clemente correndo e tinha que dar a volta na Lagoa Rodrigo de Freitas. A turma estava acostumada a correr e ia embora. Eles ficavam 200, 500 metros na minha frente. Estou lá atrás. Eles voltavam pro Batalhão, iam pro rancho almoçar, almoçavam – eu estou na rua batendo perna. Chegava botando os bofes pela boca. Nessa época os alemães afundaram o navio brasileiro Baependi. Minha turma que fez linha de tiro comigo estava toda no navio. Eu devia estar no Baependi. Por sorte estava batendo perna na rua.

JOÃO DO VALE

Eu vim do Maranhão, terra de Gonçalves Dias, de Ferreira Gullar. Primeiro num caminhão de Salvador até Theófilo Otôni. Lá tinha um garimpo. Me lembrei que meu avô leu minha mão e disse que eu ia ser rico. Fui pro garimpo arriscar. Cavei, cavei, buraco de três, quatro metros no chão. Pedra azul também não. Achei foi formigueiro. No quinto formigueiro desisti de ser rico e vim de ajudante de caminhão até o Rio. Dormia montado encima de carga, era saco de arroz. Chofer pra me pagar me dava almoço ou janta. Parava numa pensão e dizia – Escolhe, neguinho, hoje quer almoçar ou jantar? Aí eu cheguei no Rio com quatrocentos reis no bolso. Onde é Copacabana, moço? Tá me gozando? Não. Tou chegando. Fui pra Copacabana. Me empreguei numa obra de ajudante de pedreiro. Dormia na obra, só saía de noite. Sem família, sem amigo, sem ninguém.

NARA LEÃO

Eu não gostava de cantar em público. **Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 1964.** Gostava só de cantar junto com a turma da bossa nova. Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero. Um dia uma gravadora insistiu muito pra eu fazer um teste. Eu não queria, mas insistiram. Eu fui. Cheguei lá, fiquei esperando quatro horas. Não fui embora porque queria que tudo acontecesse comigo, pra ver como eram as coisas. Eu estava no mundo só de testemunha. Aí, entrei no estúdio e cantei uma das músicas que mais gosto – A insensatez do Tom. A música ainda não tinha sido lançada. Um sujeito lá me ouviu. (grifamos)

É de se notar, a partir da sequência narrativa, o contraste entre o início da carreira dos três integrantes do elenco: Zé Ketí segue a vida cotidiana, lutando por trabalho; João do Vale desce pro Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida; Nara Leão, por seu turno, vai ao estúdio cantar bossa nova. Não se pode ignorar, entretanto, a crítica implícita contida na afirmação de Nara: “Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 1964”. Qual era o alcance da provocação apresentada por Nara? A sequência narrativa seguinte, de cunho ficcional, abre o leque da reflexão sobre o ingresso na carreira artística:

ZÉ KETI

Coração, coração, minha filha, coração já está superado. Você não é má, minha filha. Não é má. Mas você tão bonitinha, tão gostosinha, perdendo tempo com coração, coração. Sabe? Sua voz, se você caprichar, joga pro nariz que fica sensual. Isso é que interessa, filha. Voz de cama, entende? Eu te ajudo, te promovo. Vai pra minha casa, põe a voz no nariz e vamos da um treino.

Volta à cena João do Vale, com o seu testemunho sobre o ingresso na carreira artística:

JOÃO DO VALE

Nessa parte eu tive mais sorte que você, Nara. Nunca ninguém me cantou. Eu trabalhava de servente de pedreiro numa obra da Rua Barão de Ipanema. De noite ia na rádio conhecer os artistas. Depois de dois meses o Zé Gonzaga gravou minha música. Depois de um ano a Marlene gravou

“Estrela Miúda”. E começou a fazer sucesso. Eu ainda trabalhava e dormia na obra. Perto da obra tinha uma moça que morava perto e tocava o disco o dia inteiro. Eu nunca me achei com coragem de dizer que eu era o autor, mas um dia não aguentei mais. “Está ouvindo essa música?” “Estou. Estrela miúda” “Sabe quem está cantando?” “É a Marlene” “Sabe quem é o autor da música?” “O autor... não...” “Sou eu.” “Que é isso, neguinho? Tá delirando? Traz massa, neguinho, traz massa”.

Prossegue Zé Keti:

ZÉ KETI

Esse hino é um hino que eu fiz de brincadeira para a equipe do filme Rio 40 graus. Fiz parte da equipe. Foi uma batalha. Primeiro pra filmar. Depois veio a censura. O chefe de polícia dizia que no Rio nunca tinha feito 40 graus. O máximo que tinha feito era 39 graus e 7 décimos. E por aí foi. Juntou todo mundo – jornalistas, estudantes, artistas, todo mundo, e a fita saiu. O cinema novo estava começando de novo.

*“Brasil, meu Brasil, teu cenário é sem igual
Nós te dedicamos
Rio 40 graus, mais um filme nacional”*

JOÃO DO VALE

Cinema era difícil mesmo. Eu trabalhei com o Roberto Farias, o que dirigiu Assalto ao Trem Pagador. E fazia chanchada porque não tinha outro jeito. Depois, ficava sem dinheiro e ia para a fazenda do pai. Lia o livro “Selva trágica” e dizia – quando é que eu vou poder fazer um filme assim, heim, Sabará?

Elementar, na dimensão semântica e estética do espetáculo, foi o comentário de Nara Leão, no âmbito do qual restaram arrematadas forma e conteúdo, inquietações e propostas, problemas e desafios, teses, antíteses e a própria síntese da produção cultural nacional:

NARA LEÃO

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. Pra que ela falasse novos temas, pra que ficasse mais ampla, voltada para grandes plateias, para sentimentos coletivos. “Rio 40 graus” deu “Voz do Morro”, “Rio Zona Norte” eu “Malvadeza Durão”.

NARA LEÃO

Com tudo isso acontecendo a bossa nova avançou. Vinicius deu uma entrevista a “O Cruzeiro”: “Na bossa nova há duas linhas principais – a linha brasileira, cada vez mais identificada com os temas nacionais, pesquisando as fontes brasileiras e o pessoal da linha jazzística”. Carlos Lira foi trabalhar

com Zé Ketí, Cartola, Nelson Cavaquinho, Baden Powell foi colher material na Bahia. E a bossa nova deu um novo passo.

JOÃO DO VALE

Então eu voltei pra pedreiras. Fui recebido como se eu fosse presidente. Puseram meu nome na Rua da Golada. Foi tudo bem, menos minha terra, que continuava a mesma depois desse tempo.

NARA LEÃO

Eu queria fazer um disco com músicas de vocês, com música do Sérgio Ricardo, Tom, Vinicius, Lira, com folclore, com grandes sucessos da música brasileira. Um disco de todo mundo pra todo mundo.

A sequência narrativa seguinte, entre a *voz off* e Nara Leão, traz o questionamento acerca da vontade da cantora bossanovista de aventurar-se em outros tipos de música que a fizessem “se sentir mais brasileira”, a exemplo do baião. A *voz off* ironiza e questiona as intenções da cantora, asseverando que:

VOZ OFF

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**.

Pela relevância cênica do diálogo, trataremos de sua parte textual no subcapítulo destinado aos aspectos dramaturgicos do espetáculo. Por ora, assinalamos, apenas, a sua importância dialética e dialógica, mormente no que alcança as vozes que se apresentavam sobre o palco.

A última sequência narrativa do show comporta a leitura da sentença de Tiradentes, extraída dos autos da devassa da inconfidência mineira, realizada por Zé Ketí:

ZÉ KETI

“Portanto, condenam o réu Joaquim da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, a que seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e ali morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e seja pregada em um poste alto até que o tempo a consuma e o seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em postes pelo caminho de Minas, aonde o réu teve as suas infames práticas. Declaram o réu infame, e seus filhos e netos, sendo os seus bens confiscados. A casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique”.

O quadro abaixo sintetiza as sequências narrativas da parte textual do espetáculo, do prólogo (intenções de “Opinião”) ao epílogo (coro):

QUADRO III

SEQUENCIAS NARRATIVAS (Primeira Parte)				
	Autobiográfico	Confessional	Testemunhal	Ficcional/Textual
SEQ I	INTENÇÕES DE OPINIÃO	INTENÇÕES DE OPINIÃO	INTENÇÕES DE OPINIÃO	INTENÇÕES DE OPINIÃO
SEQ II			Explicação sobre a história do tatu “peba”	
SEQ III	Apresentação das origens e da história de vida			
SEQ IV	Relato sobre o início da relação com a música	Relato sobre a infância/juventude	Relato sobre a infância/juventude	
SEQ V				Playback apresentando o que é “desafio”/ “peleja”
SEQ VI				“Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho”
SEQ VII		Relato sobre o início da vida profissional		
SEQ VIII				Relatório da SUDENE sobre os dados da migração no Brasil
SEQ IX		Relato sobre o início da carreira artística		
SEQ X			Relato sobre a presença das experiências de vida nas canções	

SEQ XI				Trecho de “Morte e Vida Severina”
SEQ XII				Trecho de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”
SEQ XIII		Memórias da terra natal	Memórias da terra natal	
SEQUENCIAS NARRATIVAS (Segunda Parte)				
SEQ I			Depoimento sobre as canções de protesto	
SEQ II				Playback comentando sobre incremento do rádio e do disco e sobre a importação cultural
SEQ III		Memórias do passado e do início da carreira artística	Memórias do passado e do início da carreira artística	
SEQ IV		Relato sobre o ingresso no mercado de trabalho	Relato sobre o ingresso no mercado de trabalho	
SEQ V				Diálogo sobre a situação das mulheres no mercado de trabalho
SEQ VI			Depoimento sobre a produção cultural no Brasil na década de 60	
SEQ VII				Diálogo/crítica sobre a (im)possibilidade de Nara Leão

				cantar baião
SEQ VIII				Leitura da sentença de Tiradentes
SEQ XIX	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento
SEQ XIX	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento	Cantos de encerramento
SEQ XX	CORO	CORO	CORO	CORO

Sem prescindir de um dos fundamentos que alicerçam o presente estudo, segundo o qual a percepção de um texto literário (escrito ou vocal) é sempre histórico e guiado pela fenomenologia da recepção, acerca da qual nos fala Paul Zumthor, verifica-se, no texto completo do show, a presença de gêneros literários⁴⁹ distintos, que entrecruzam-se e dialogam, à semelhança dos demais elementos estruturantes do “Opinião”. Assim é que se encontram presentes no texto completo do show fragmentos narrativas autobiográficas, fragmentos de cartas, poemas e até mesmo a sentença de Tiradentes, extraída dos arquivos da Inconfidência Mineira, para além dos diálogos ficcionais que compuseram as cenas. Conquanto não se afigure impossível uma leitura que, à maneira clássica, associasse os textos escritos ao gênero narrativo, as canções ao gênero lírico e os diálogos ao gênero dramático, o arcabouço teórico sobre o qual se edifica esta análise é fundamentado, sobretudo, no afastamento de categorizações excessivas e delimitações clássicas, visto que o que se busca é a apreensão do engenho dialógico do show.

Nesse contexto, o excerto do poema “Morte e Vida Severina”, único poema textual efetivamente citado no espetáculo, engendra-se à poética global do “Opinião”

⁴⁹ Afastamos, nesse particular, a definição clássica de gêneros literários e propomos, tão somente, a utilização do conceito para que seja viabilizado a delimitação das diferentes poéticas utilizadas no “Opinião”.

inserido, justamente, no íterim do canto de incelença, de modo que o seu sentido é, também construído, em função dessa engrenagem. Analisemos, pois, a engrenagem e, antes, o excerto, abaixo transcrito:

*“Como aqui a morte é tanta
Se é possível trabalhar
Nessas profissões que fazem
Da morte ofício ou bazar
Só os roçados da morte
Compensam aqui cultivar
Simples questão de plantar
Que é a morte de que se morre
De velhice antes dos trinta
De emboscada antes dos vinte
De fome um pouco por dia”.*

A tecitura⁵⁰ na qual o excerto encontra-se inserido, que será melhor abordada no subcapítulo dedicado à estruturação cênica, principia com o canto de uma incelença, que diz:

*Diz um A-Ave Maria
Diz um B-brandosa e bela
Diz um C-cofrin de graça
Diz um D-divina estrela
Esperança nossa*

Interrompido o canto, tem início o relato de João do Vale:

Isso aí é uma incelença com as letras do alfabeto. Incelença é música que se canta em velório. (...) Morte é coisa de todo dia. (...) A gente via a luz do lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar – era velório.

⁵⁰ Cabe fazer menção, para fins de delimitação conceitual, à distinção entre os termos “tecitura” (*s.f.* – reunião dos fios que se atravessam no tear – urdidura. Por extensão: que se encontra arranjado; estruturado) e “tessitura” (*s.f.* – que dá significado das coisas; motivo de ser. Em música: conjunto de notas usadas por um determinado instrumento musical, com a qualidade necessária à sua execução), visto que ambos serão utilizados, em suas respectivas acepções, no íterim no presente estudo.

Na sequência, é retomado um trecho do canto de incelença e, antes da parte final, é introduzido o poema. É de se notar, portanto, que a sintaxe expressiva do canto de incelença, do relato e do poema são construídos, dentro dessa engrenagem, um em função do outro, da mesma forma como o espetáculo em sua íntegra. Encontra-se, assim, presente um diálogo que figura como espinha dorsal do “Opinião”, já que liga, um a outro, os gêneros utilizados, que conversam entre si paralelamente à conversa entre os personagens sobre o palco, conferindo os contornos da dramaturgia que estrutura o show através da canção. Vejamos, pois, como a canção, em cena, revela, para além do texto escrito, aqui abordado, uma outra dimensão do espetáculo.

4.3. Canção e(m) cena:

O espetáculo “Opinião” foi composto por 32 canções, entre letras completas e pequenos excertos, costurados entre textos e diálogos. “Peba na pimenta”, de João do Vale; “Pisa na Fulô”, de João do Vale; “Samba, samba, samba”, de Zé Ketí; “Tome Morcêgo”, de João do Vale; “Borandá”, de Edu Lobo; “Noticiário de Jornal”, de Zé Ketí; “Missa Agrária” (trecho da peça), de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira; “Carcará”, de João do Vale e Zé Cândido; “Tubinho”, de Zé Ketí; “Favelado”, de Zé Ketí; “Negra Dina”, de Zé Ketí; “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (trecho da trilha sonora), de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha; “Segredo Sertanejo”, de João do Vale e Zé Cândido; “Matuto transviado”, de João do Vale; “Voz do Morro”, de Zé Ketí; “*If a had a hammer*”, de Pete Seeger; “*I ain’t scared of your jail*”, Pete Seeger; “*Guantanamera*”, Pete Seeger; “Canção do homem só”, Carlos Lira e Vinicius de Moraes; “Sina de caboclo”, João do Vale e J. B. Aquino; “Opinião”, Zé Ketí; “Mal-me-quer”, Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira; “Insensatez”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Marcha do Rio 40 graus”, Zé Ketí; “Malvadeza Durão”, Zé Ketí; “Gimba”, Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri; “Tristeza não tem fiz”, Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Esse mundo é meu”, Sérgio Ricardo e Rui Guerra; “Maria Moita”, Carlos Lira e Vinicius de Moraes; “Minha história”, João do Vale; “Marcha da quarta-feira de cinzas”, Vinicius de Moraes e Carlos Lira; “Tiradentes”, Francisco de Assis e Ari Toledo; “Cicatriz”, Zé Ketí e Hermínio Bello de Carvalho (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 5).

O cunho autobiográfico da maior parte das canções que compuseram o espetáculo é bastante evidente. Não por acaso, a aparição da temática do movimento ruralista no

espetáculo “Opinião” surge, especialmente, por meio da figura de João do Vale, que traz consigo 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” (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 9). Zé Keti, por sua vez, apresenta em suas canções o cotidiano dos morros cariocas, da vida difícil da classe operária e das rodas de samba que lhes distraíam a rotina. Nara Leão, bossanovista da Zona Sul do Rio de Janeiro, por seu turno, procura compreender melhor aquela gente e o que ela canta, por isso principia indagando: “Menino, quem foi teu mestre?”.

A primeira canção do espetáculo é “Peba na pimenta”, de João do Vale. Em tom ambíguo e irônico, a canção relata a fome e a miséria experimentadas no sertão, por meio da figura de um tatu (“peba”), cuja carne é consumida para saciar a fome: “Peba é um tatu. A gente caça ele pra comer. Com pimenta fica mais gostoso. Eu vou cantar ‘Peba na pimenta’”:

Peba na pimenta

*Seu Malaquias preparou
Cinco pebas na pimenta
Só o povo de Campinas
Seu Malaquias convidou mais de quarenta
Entre todos convidados
Pra comer peba foi também Maria Benta.
Benta foi logo dizendo
Se arder, não quero, não.
Seu Malaquias então lhe disse:
Pode comer sem susto,
Pimentão não arde, não.
Benta começou a comer
A pimenta era da braba
Danou-se pra arder
Ela chorava, se maldizia.
Se eu soubesse, dessa peba não comia
Ai, ai,
Ai, seu Malaquias...
Ai, ai, você disse que não ardia...
Ai, ai, tá ardendo pra daná...
Ai, ai, tá me dando uma agonia...
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá...
Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia...⁵¹*

A canção inaugural do espetáculo, que surge para responder à indagação “menino, quem foi seu mestre?”, demarca, a um só tempo, o viés cômico e o viés trágico do show. O show era essencialmente tragicômico e a temática da miséria e da pobreza aparecem, em “Peba na pimenta”, envolvida na leveza que vem do riso, que será objeto de mais

⁵¹ Canção “Peba na pimenta”, de Adelino Rivera, João do Vale e José Batista.

considerações nos subcapítulos seguintes. O riso disfarça a fome? Talvez sobre o palco (lembramos que a plateia era composta, predominantemente, pela classe média). Mas o que, talvez, pretendiam os idealizadores do show não era, tão somente, conferir leveza à temática por meio do riso, mas sim, e disso resvalam indícios, tornar sutil o propósito da denúncia, que traz para o palco, por exemplo, a partir de “Peba na pimenta”, a miséria e a fome. As músicas que se sucedem no roteiro, especificamente “Pisa na fulô”, “Partido alto” e “Tome morcego” parecem seguir nesse mesmo sentido:

Pisa na fulô

*Pisa na fulô, pisa na fulô
Pisa na fulô, não maltrata meu amô
Eu vi menina qui nem tinha doze ano
Agarrá seu par, também sair dançando
Satisfeita e dizendo
Meu amô, ai como é gostoso pisa na fulô
Pisa na fulô, pisa na fulô...*

*Um dia desse fui dançá lá em Pedreira
Na rua da Golada e gostei da brincadeira
Zé Caxangá era o tocador
Mas só tocava pisa na fulô*

*Sô Serafim cuchichava a Marvió
Sô capaz de jurá que eu nunca vi forró mió
Inté vovó garrô na mão de vovô
Vão'bora, meu veinho, pisa na fulô
Pisa na fulô, pisa na fulô...*

*De madrugada Zeca Caxangá
Disse ao dono da casa num precisa me pagá
Mas por favô, arranje outro tocadô*

Samba, samba, samba

*Samba, samba, samba
É tudo que posso lhe oferecer
Foi o que aprendi
Não tive professor
Eu troco um samba por um beijo seu, meu amor”*

Partido alto

*Menina se queres vamos
Não te ponhas a imaginar
Quem imagina cria medo
Quem tem medo não vai lá*

*Fui batizada na matriz de Cascadura
Quem é bom já nasce feito
Quem é bom não se mistura*

*Ô, piau
Pula por cima do pau, ô piau*

*Ô, piau
Pula por cima do pau, ô piau*

*Menina, casa comigo
Que eu sou bom trabalhador
Com chuva não vou à roça
E com sol também não vou*

*Ô, piau
Pula por cima do pau, ô piau*

*Arranjei uma crioula
Que era o suco da beleza
Todo dia ela me dava
Cinco mangos pra despeza*

*Xô, xô barata
Das cadeiras da mulata
Xô, xô barata
Das cadeiras da mulata*

*Tava jogando baralho
Na porta do cemitério
Todo mundo tava rindo
Só o defunto tava sério*

*Xô, xô barata
Das cadeiras da mulata*

*Preto não vai pro céu
Nem que seja rezador
Preto cabelo de espinho
Vai espetar nosso senhor*

*Xô, xô barata
Das cadeiras da mulata*

*Eu vou-me embora
Eu não quero mais você
Vou lhe jogar no mato
Pra macaco comer
A dona da casa, adeus à
Adeus, à; adeus à
Quem tiver mulher bonita
Ai, ai, ai
Traga presa na corrente
Ai, ai, ai*

*Eu também já tive a minha
Ai, ai, ai
Jacaré passou o dente
A dona da casa, adeus à
Adeus, à; adeus à*

Tome morcego

*O homem é o rei dos animais
A mulher a rainha da beleza
Através da ciência tudo faz
Mata e cura a própria humanidade
Mas tem coisa pequena nesse mundo
Que desafia a ciência da verdade
Tá aqui uma que causa confusão
A ciência não tá explicação
Se morcego é ave ou animal
E como é que é feita a geração
Mata um, tem outro dentro dele
Dentro dele tem um outro menorzinho
Procurando com jeito ainda encontra
Dentro um outro, um outro morceguinho*

Adiante, abandona-se o riso: uma vez apresentada a fome, surge a temática do êxodo. Por conceito e definição, encontramos, para a palavra êxodo (do em grego antigo: *ἔξοδος* – éxodos,) a definição de "saída" ou "partida". Quando se faz menção ao abandono, pelos nordestinos, de suas terras natais, durante o surto de migração que se intensificou no Brasil na metade do século XX, a palavra parece bastante acertada em virtude, sobretudo, de uma aproximação com o movimento de busca da “Terra prometida”. Isso se evidencia, inclusive, nos próprios excertos autobiográficos lidos por João do Vale: “Vou pro sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora”, “Não quero ficar vendendo banana, vendendo pirulito em São Luís”, “Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo”. Dentro desse contexto, “Borandá”, canção de Edu Lobo e Carlos Lyra, apresenta uma forte crítica às estruturas fundiárias e à vida miserável do sertanejo nordestino, fatores que conduziram ao surto de migração na metade do século. Além de aludir à miséria e às duras condições de vida do sertanejo nordestino (“que a chuva já chegou”, “que a terra já secou”), a canção traz, num cunho intimista, os sentimentos advindos do abandono da terra natal em busca de condições de vida melhores (“vou-me embora, vou chorando”, “vou lembrando do meu lugar”, “quanto mais eu vou pra longe, mais eu penso sem parar”), o que se expressa nos versos:

*Vambora andá
Que a chuva não chegou*

Borandá
Que a terra já secou
Borandá
Já fiz mais de mil promessas
Rezei tanta oração
Deve ser que eu rezo baixo
Pois Meu Deus não ouve, não...
É borandá
Vou-me embora, vou chorando
Vou me lembrando do meu lugar
Mas é borandá...
Quanto mais eu vou pra longe
Mais eu penso sem parar
Que é melhor partir lembrando
Que ver tudo piorar
É borandá
Que a chuva não chegou
Borandá
Que a terra já secou
*Borandá*⁵²

Superada a descrição do sertão nordestino, da miséria ao êxodo, a canção seguinte transfere a cena para o meio urbano: é agora o proletariado quem passa a retratar a sua situação e a crise de seu meio. Da cidade – leciona Antonio Candido – alcançamos o conceito de vida moderna, de intercâmbios sociais intensos, de participação na sociedade capitalista do Ocidente, em contraposição àquilo que se extrai do meio rural, tradicional, antiquado e de economia agrária (CANDIDO, 1978: 31). Porém, se retomarmos o contraste “carro zero x pau de arara” que caracterizava o Brasil da metade do século XX, encararemos um cenário ocultado e oprimido pelo susto da modernização e do “progresso”. Encontram-se, nesse cenário, os palanques da bossa nova, que passaram a se sobrepor às coxias⁵³ que camuflam os morros que ainda hoje contornam Copacabana e Ipanema. É justamente para o lado oculto do “milagre econômico” que são direcionados os holofotes de “Noticiário de Jornal”, de Zé Keti:

Noticiário de jornal

Moro longe lá na Zona Norte
E trabalho no centro da nossa cidade
Leio todos os jornais da manhã e da tarde
Para estar a par das novidades.
Foi o jornal que me disse

⁵² Canção “Borandá”, de Edu Lobo.

⁵³ Surge, por conveniência semântica, a necessidade de enfatizar algumas especificidades da definição. A “coxia” é o lugar situado dentro do espaço do teatro - mas fora da cena - no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral. Por analogia, é qualquer espaço situado fora de cena, em que os atores aguardam sua entrada. Ou seja, refere-se a tudo aquilo que o espectador não consegue ver, mas que está lá.

*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 1 por cento pode ser doutor
 Coitado do pobre, do trabalhador
 Coitado do pobre, do trabalhador⁵⁴*

A tônica de “noticiário de jornal” é o retrato da realidade do pobre que mora longe de seu local de trabalho e que acompanha, pelo jornal, o índice de mortalidade infantil, a inflação, a fome, o analfabetismo, a pobreza e a desigualdade social. Não é o pobre que assim acusa, senão o próprio jornal, suposto “portador da verdade”. Verdade que pouco ou nenhuma credibilidade tinha aos olhos dos que propagavam a crença de uma nova civilização nos trópicos. “Noticiário de jornal”, assim como as demais canções de Zé Keti presentes no show, conduzem à cena “uma nova violência menos ufanista e mais concreta” (COSTA; PONTES; VIANNA FILHO, 1964: 7). É a violência do operário na cidade grande, lutando por sobrevivência. Do morro que sorri a todo momento, mas que chora por dentro, porque tem fome de alimento e de dignidade. É por essa razão que Zé Keti simboliza, na narrativa, “a voz do morro”, classificação que figura como título de uma de suas canções, presente no espetáculo:

A voz do morro

*Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros...⁵⁵*

⁵⁴ “Notícia de Jornal”, canção de Zé Keti.

⁵⁵ Trecho de “A voz do morro”, canção de Zé Keti.

É possível notar, de certo modo, que as canções apresentadas na primeira parte do show situavam-se num plano alternado “entre campo e cidade”. “O desacato é a condição do progresso”, já dizia João da Ega, personagem de “Os maias”, de Eça de Queiroz, citado por Antonio Candido na epígrafe de um ensaio chamado, justamente, “Entre campo e cidade” (CANDIDO, 1978: 29). A alternância dessa plano permitia que fosse trazido à cena do espetáculo duas das faces ocultas do “milagre econômico”: a dos esquecidos do campo (alegoricamente representados na figura de João do Vale) e a dos esquecidos da cidade (alegoricamente representados na figura de Zé Ketí). É, pois, nesse engendramento que, à canção “Noticiário de Jornal”, segue-se a canção “Carcará”, uma espécie de canção-síntese do show, epíteto da denúncia e do protesto. Ao narrar a estória da ave de rapina, que representa a miséria do sertão nordestino durante a seca, a canção também traz à cena a figura do carcará: pássaro traiçoeiro e violento que se vale da fragilidade do outro para atacar e fazer suas presas:

Carcará

*“Glória a Deus Senhor nas alturas
E viva eu de amarguras
Nas terras do meu Senhor...”*

*Pega, matá e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Lá no sertão é um bicho
Que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado
Que nem gavião
Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando e cantando
Carcará
Vai fazer sua caçada
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 borrego que nasce na baixada
Carcará
Pega, matá 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 borregos novinho não pode andá
Ele puxa no imbigão até matá
Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Pega, matá e come
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Pega, matá e come⁵⁶*

*“Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de suas terras natais.
10% da população do Ceará emigrou,
13% do Piauí,
mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”.*

“Carcará” aparece, aproximadamente, na metade do espetáculo e se configura como canção-síntese do “Opinião”. Por essa razão, a leitura mais completa de sua inserção no show parece exigir a consideração, na presente abordagem, para além da instância textual, de outros elementos, como o arranjo que lhe foi conferido e a própria performance, seja sob interpretação de Nara Leão, seja sob interpretação, posterior, de Maria Bethânia. Principiemos por considerar que a canção possui um prólogo e uma intervenção dramática marcada pela leitura de um relatório da Sudene, com dados da migração nordestina na metade do século XX. Assim é que um excerto cantado de “Missa Agrária”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, precede o início da canção, ao som de um dedilhado no violão. Após, o refrão da música é acompanhado pelo conjunto de instrumentos: violão, bateria e flauta. Dos três, o que mais se destaca é a flauta, que parece compor, com a voz de Nara Leão, um dueto, especialmente na primeira parte da música, em que é apresentada e descrita a ave protagonista. Alcançado, mais uma vez, o refrão, os instrumentos se tornam discretos em

⁵⁶ “Carcará”, canção de João do Vale e Zé Cândido.

relação à voz de Nara Leão, que passa a recitar o relatório da Sudene, sob o coro que invoca, repetidamente, a ave de rapina. Um registro audiovisual da performance de Maria Bethânia no espetáculo, que se configura como excerto do filme “O Desafio” (1965), de Paulo Cesar Saraceni, encontra-se disponível no *youtube*⁵⁷, e permite a visualização da performance. Especialmente a partir da performance de Maria Bethânia, que ingressou no espetáculo em 1965, “Carcará” adquiriu o *status* de grito de protesto. A ave de rapina representava, assim, o regime militar, que covardemente ameaçava e atacava as suas vítimas, valendo-se de sua fragilidade. Mais considerações acerca da performance poética de Maria Bethânia em “Carcará”, assim como de sua sintaxe inserida no contexto do pós-golpe, constam da dissertação de mestrado “Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará”, defendida no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2012⁵⁸.

Após “Carcará”, as mazelas do meio urbano voltam à cena com “O favelado” e “Nega Dina”, ambas de Zé Ketí. A primeira, em especial, traz o registro do morro que “sorri a todo momento”, “mas chora por dentro”, pois “tem sede” e “tem fome”. Já a segunda, em tom de ironia, traz a estória do protagonista, morador do morro, cuja vida “não é mole, não”, pois entra “em cana toda hora sem apelação”, por isso já anda “assustado, sem paradeiro”, por ser “um marginal brasileiro”. Não se pode afastar, em relação ao último excerto, uma forte aproximação com o contexto da ditadura militar, em virtude dos “desaparecimentos” e prisões ocorridas sob as barganhas do regime. A canção data, justamente, de 1964, e integrou, por ocasião de seu lançamento, um álbum de Zé Ketí, cujo título era, justamente, o nome da canção:

O favelado

*O morro sorri a todo momento
O morro sorri mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrir
Pensa que ele é feliz
Coitado
O morro tem sede
O morro tem fome

O morro sou eu
Um favelado.
O morro sou eu*

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>

⁵⁸ Disponível para consulta em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100395>.

*Um favelado...*⁵⁹

Negra Dina

*A Dina subiu o morro do Pinto
Pra me procurar
Não me encontrando, foi ao morro da Favela
Com a filha da Estela
Pra me perturbar
Mas eu estava lá no morro de São Carlos
Quando ela chegou
Fazendo um escândalo, fazendo quizumba
Dizendo que levou
Meu nome pra macumba
Só porque faz uma semana
Que não deixa uma grana
Pra nossa despesa
Ela pensa que minha vida é uma beleza
Eu dou duro no baralho
Pra poder comer
A minha vida não é mole, não
Entro em cana toda hora sem apelação
Eu já ando assustado, sem paradeiro
Sou um marginal brasileiro*

“O favelado” e “Nega Dina” são sucedidas, no texto completo do show, pelas canções “Incelença” e “Segredo de Sertanejo”, com a retomada das mazelas do meio rural. A primeira de autoria coletiva e popular, a segunda de João do Vale. O próprio João, no interim do espetáculo, explica o que vem a ser “incelença”. As “incelenças”, também chamadas de “incelências”, Cantigas de Guarda, Cantigas de Sentinela ou Benditos de defuntos constituem uma forma de expressão musical típica de localidades do sertão nordestino. O termo “incelença” remete a uma ampla coletânea de pequenos cânticos executados especialmente em virtude de falecimentos. De acordo com Manoel Henrique de Melo Santana, “os textos das “incelências” revelam uma concepção infinita da bondade de Deus, onde surgem a intercessão da Virgem Maria e a bravura do Arcanjo Miguel. A obra de Ariano Suassuna, ‘Auto da Compadecida’ se insere neste contexto escatológico, tão próprio do imaginário popular nordestino” (SANTANA, 2011: 95):

Incelença

*Diz um A-Ave Maria
Diz um B-Bondosa e bela
Diz um C-Cofre de Graça*

⁵⁹ “O favelado”, canção de Zé Ketí.

*Diz um D-Divina estrela
Esperança nossa
(...)
Mãe dos mortais, nuvem de brilho
Orai por nós, por vossos filhos
Diz um Mê-Mãe dos mortais
Diz um Nê-Nuvem de brilho
Diz um O-Orai por nós
Diz um P-Por vossos filhos
(...)
Diz um U-única saída
Diz um V-vale fecundo
Diz um X-xis dos mistérios
Diz um Z-zelai o mundo*

Em “Segredo de Sertanejo”, música que aparece na sequência, é retomado o tema da fome (“uricuri⁶⁰ maduro é sinal que arapuá⁶¹ já fez mel”), da seca (“catingueira fulorô lá no sertão vai cair chuva granel”, “gavião se cantar é estidada”) e da vida difícil no sertão nordestino, onde “quase ninguém tem estudo”, “um ou outro aprendeu a ler”, “mas tem homem capaz de fazer tudo” e “antecipa o que vai acontecer”:

Segredo de Sertanejo

*Uricuri maduro é sinal
Que arapuá já fez mel
Catingueira fulorô lá no sertão
Vai cair chuva granel*

*Arapuá esperando
Uricuri "maduricer"
Catingueira fulorando sertanejo
Esperando chover*

*Lá no sertão, quase ninguém tem estudo
Um ou outro que lá aprendeu ler
Mas tem homem capaz de fazer tudo doutor
E antecipa o que vai acontecer*

*Catingueira fulora vai chover
Andorinha voou vai ter verão
Gavião se cantar é estiada
Vai haver boa safra no sertão*

Se o galo cantar fora de hora

⁶⁰ O uricuri, ouricuri ou licuri (*syagrus coronata*) é um coquinho pequeno que dá em cachos grandes, numa palmeira alta, abundante no sertão nordestino. É comido cru, quando maduro, mas também pode ser comido torrado, além de possuir um óleo com uso medicinal. A palmeira do licuri é considerada uma planta da qual “tudo se aproveita”, das folhas ao fruto, que é abundante.

⁶¹ *Trigona spinipes*, conhecida pelo nome irapuã ou arapuá, é uma abelha brasileira, da subfamília dos *meliponíneos*, de coloração negra reluzente e extremamente agressiva. Seu nome, derivado do tupi *eirapu'a* ("mel redondo"), faz referência ao formato de sua colmeia.

*É mulher dando fora pode crer
A cauã se cantar perto de casa
É agora é alguém que vai morrer*

*São segredos que o sertanejo sabe
E não teve o prazer de aprender ler*

A segunda parte do show é iniciada com a apresentação do que à época começava a ser conhecido como “*protest songs*” no cenário internacional. A primeira canção apresentada, na voz de Nara Leão, é de autoria de Peter Seeger, compositor norte-americano responsável pela propagação das músicas de protesto nos gêneros folk, rock, blues e soul. “If I had a hammer” traz uma mensagem engajada manifestada em seu refrão: “Eu tenho um martelo/ E eu tenho um sino/ E eu tenho uma música para cantar em toda esta terra/ É o martelo da justiça/ É o sino da liberdade/ É a música sobre o amor entre meus irmãos e minhas irmãs/ Por toda esta terra”:

If I Had A Hammer

*If I had a hammer
I'd hammer in the morning
I'd hammer in the evening
All over this land
I'd hammer out danger
I'd hammer out a warning
I'd hammer out love between
My brothers and my sisters ah-aaah
All over this land*

*If I had a bell
I'd ring it in the morning
I'd ring it in the evening
All over this land
I'd ring out danger
I'd ring out a warning
I'd ring out love between
My brothers and my sisters ah-aaah
All over this land.*

*If I had a song
I'd sing it in the morning
I'd sing it in the evening
All over this land
I'd sing out danger
I'd sing out a warning
I'd sing out love between
My brothers and my sisters ah-aaah
All over this land.*

I got a hammer

*And I got a bell
I got a song to sing
All over this land
It's the hammer of justice
It's the bell of freedom
It's the song about love between
My brothers and my sisters
All over this land*⁶²

“If i had a hammer” é o anúncio do eixo temático das canções da segunda parte do show, voltadas, propriamente, à propagação da resistência e do protesto. Peter Seeger, apresentado por Nara no espetáculo como “um cantor e compositor que percorre os Estados Unidos recolhendo músicas que o povo está cantando”, chamadas de *protest songs*, foi também quem cantou no Carnegie Hall, em junho de 1963, o twist que sucede “If I had a hammer” no roteiro do “Opinião”, e que traz o seguinte refrão:

*I ain't scared of your jail
Cause I want my freedom
I want my freedom now
I want my freedom now*⁶³

Ainda invocada sob a voz de Peter Seeger, a canção que sucede “I want my freedom” é “Guantanamera”, de José Martí, poeta revolucionário cubano. A canção foi escrita após o retorno do poeta do exílio, um pouco antes de seu falecimento:

Guantanamera

Guantanamera
Guantanamera , guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma
Yo soy un hombre sincero*

⁶² “Se Eu Tivesse Um Martelo” - Se eu tivesse um martelo/ Eu martelaria de manhã/ Martelaria à noite/ Tudo sobre esta terra/ Eu martelaria fora de perigo/ Martelaria um aviso/ Eu martelaria o amor entre/ Meus irmãos e minhas irmãs ah-aaah/ Tudo sobre esta terra./ Se eu tivesse um sino/ Eu soaria de manhã/ Eu tocaria à noite/ Tudo sobre esta terra/ Eu tocaria fora de perigo/ Eu soaria um aviso/ Eu cantaria o amor entre/ Meus irmãos e minhas irmãs ah-aaah/ Tudo sobre esta terra./ Se eu tivesse uma canção/ Eu cantaria de manhã/ Eu cantaria à noite/ Tudo sobre esta terra/ Eu cantaria fora de perigo/ Eu cantaria um aviso/ Eu cantaria o amor entre/ Meus irmãos e minhas irmãs ah-aaah/Tudo sobre esta terra./ Eu tenho um martelo/ E eu tenho um sino/ Eu tenho uma canção para cantar/ Tudo sobre esta terra./ É o martelo da justiça/ É o sino da liberdade/ É a canção sobre o amor entre/ Meus irmãos e minhas irmãs/ Tudo sobre esta terra (tradução livre)

⁶³ “Eu não tenho medo da sua prisão, porque eu quero a minha liberdade. Eu quero minha liberdade agora! Eu quero a minha liberdade agora!” (tradução livre)

*De donde crece la palma
Y antes de morir me quiero
Echar mis versos del alma*

*Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera*

*Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido
Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo*

*Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera*

*Por los pobres de la tierra
Quiero mis versos dejar
Por los pobres de la tierra
Quiero yo mis versos dejar
Porque arroyo de la tierra
Me complace más que el mar*

*Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera*

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma
Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma*

*Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera⁶⁴*

Após “Guantanamera”, uma intervenção cênica, por meio da *voz off* representando o locutor da rádio, interrompe a sequência das canções lançadas por Peter Seeger e é retomado o eixo autobiográfico do show, com canções de resistência e protesto.

⁶⁴ “Guantanamera” - Guantanamera, camponesa guantanamera, Guantanamera, camponesa guantanamera/ Eu sou um homem sincero/ De onde as palmeiras crescem/ Eu sou um homem sincero/ De onde as palmeiras crescem/ E antes de morrer eu quero/ Lançar meus versos da alma/ Guantanamera, camponesa Guantanamera, Guantanamera, camponesa Guantanamera/ Meus poemas são de um verde claro/ E de um carmim aceso/ Meus poemas são de um verde claro/ E de um carmim aceso/ Meu verso é um cervo ferido/ Que busca refúgio na montanha/ Guantanamera, camponesa Guantanamera, Guantanamera, camponesa Guantanamera/ Pelos pobres da terra/ Quero meus versos deixar/ Pelos pobres da terra/ Quero meus versos deixar/ Porque o arroio da serra/ Me satisfaz mais do que o mar/ Guantanamera, camponesa Guantanamera, Guantanamera, camponesa Guantanamera/ Eu sou um homem sincero/ De onde as palmeiras crescem/ Eu sou um homem sincero/ De onde as palmeiras crescem/ E antes de morrer eu quero/ Lançar meus versos da alma/ Guantanamera, camponesa Guantanamera, Guantanamera, camponesa Guantanamera. (tradução livre)

Inicia essa sequência “Lamento de um homem só”, de Carlos Lyra e Vinicius. A canção, desde o seu primeiro verso, traz à cena o caminho da errância, que mais uma vez nos remete ao êxodo e ao abandono da terra natal:

Lamento de um homem só

*Eu vim de muito longe
Eu vim de muita dor
Travessei o mundo
Atrás de um amor*

*Mas eu tô tão sozinho
Mas sozinho não tem
Quem me dá carinho
Quem quer ser meu bem*

*Eu vim de muito longe...
(estribilho)*

*Eu sou um cabra valente
Sou um bom pescador
Eu sou bom de rede
Eu sou bom de amor*

*Eu vim de muito longe...
(estribilho)*

*Mas não é que eu me queixe
Eu não tenho ninguém
Nem pra dar meu peixe
Nem pra dar meu bem*

A canção que sucede “Lamento de um homem só” é “Sina de Caboclo”, de João do Vale, que traz à cena, mais uma vez, a errância, só que, desta vez, motivada pela fuga do meio rural. Para além desse aspecto, emerge, na canção, a representação da resistência do lavrador que se recusa à ceder à exploração predatória de seu trabalho:

Sina de Caboclo

*Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.
Eu sou um pobre caboclo
Ganho a vida na enxada
O que eu colho é dividido
Com quem não plantou nada
Se assim continuar
Vou deixar o meu sertão
Mesmo os olhos cheios d'água
E com dor no coração.*

*Vou pro Rio carregar massa
Pros pedreiros em construção.
Deus até está ajudando
Está chovendo no sertão
Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.
Quer ver eu bater
Enxada no chão
Com fôrça e coragem
Com satisfação
É só me dar terra
Pra ver como é
Eu planto feijão
Arroz e café
Vai ser bom pra mim
E bom pro doutor
Eu mando feijão
Ele manda trator
Vocês vão ver o que é produção
Modéstia à parte
Eu bato no peito
Eu sou bom lavrador
Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não⁶⁵.*

Os versos “mas plantar pra dividir/ isso eu não faço não”, “o que eu colho é dividido/ com quem não plantou nada” aludem à questão da exploração dos lavradores que é também descrita em “Mutirão em Novo Sol”, peça de experimentalismo político semelhante ao de “Opinião”, já abordada no íterim do presente estudo. Nota-se, também, a alusão, numa intertextualidade interna (ou seja, num movimento dialético e dialógico com outros fragmentos do espetáculo), com o relato de João do Vale sobre a questão do “aralém”. Recordemos:

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. (...) Ficou marcado isso em mim, **ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas que era pra ser dado de graça.**

Nessa sequência, na primeira parte do show, o relato é sucedido pela canção “Borandá”, de Carlos Lyra. Ou seja, à exploração segue-se o êxodo. Essa correlação é, também, apresentada em “Sina de caboclo”, em que à exploração segue-se o abandono da terra natal, descrito nos versos: “se assim continuar/ vou deixar o meu sertão/ mesmo os olhos cheios d’água/ e com dor no coração/ vou pro Rio carregar massa/ pros pedreiros em

⁶⁵ “Sina de Caboclo”, de João do Vale e J. B. Aquino.

construção”. “Sina de caboclo” traz, por fim, a lembrança e o lamento da seca no sertão: “Deus até está ajudando/ está chovendo no sertão”.

Após o eixo específico da resistência contra a exploração, a canção que “Opinião”, que dá nome ao espetáculo, entra em cena, imediatamente após o encerramento de “Sina de Caboclo”, com os versos: “mas plantar pra dividir/ não faço mais isso não”. Nesse sentido, a conexão entre “Sina de caboclo” e “Opinião” sinalizam o eixo “resistência-protesto”:

Opinião

*Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso
E ponho na sopa e
Deixa andá.
Deixa andá.
Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu...⁶⁶*

Clara em seus próprios termos, a canção prescinde de muitas considerações, sendo válido, talvez, apenas fazer referência à sua expressividade no contexto da ditadura militar, em meio ao medo intransitivo e ao risco de prisão iminente. Analisada em uma de suas vertentes, é possível a leitura, no contexto de sua composição, relacionada à resistência, mais uma vez, contra a exploração, senão vejamos:

*Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso

(...)

Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu*

A leitura dos versos supratranscritos parece remeter, propriamente, à resistência das ocupações populares nos morros cariocas, o que se evidencia, quanto a essa

⁶⁶ “Opinião”, canção de Zé Keti.

especificidade, nos versos “se eu morrer amanhã, seu doutor/ estou pertinho do céu”. Por outro lado, “podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião” remetia também, na circunstância performancial que recepcionou o espetáculo, à resistência contra a perseguição do regime militar, o que, no íterim do espetáculo, adquiria um sentido bastante evidente, em que pese ao fato de passado despercebido, até certo ponto, pelo olhar da censura. Os integrantes de “Opinião” subiam, então, ao palco para dar a sua “opinião” em relação à conjuntura vigente. Nesse sentido, a canção figurava, também, como uma espécie de “não me calo”, ou, dito de outra forma, um hino contra o silenciamento imposto. Não por acaso o refrão da canção é repetido diversas vezes ao longo do espetáculo.

Curiosamente – e essa análise merece uma maior atenção no subcapítulo que se segue, por estar mais relacionada, sob a percepção que orienta este estudo, ao aspecto dramático – as duas canções seguintes são cantadas por Nara Leão, sendo elas “Mal-me-quer”, de Newton Teixeira e Cristóvam de Alencar, e “Insensatez”, de Tom Jobim.

Mal-me-quer

*Eu perguntei ao mal-me-quer
Se meu bem ainda me quer
Ele então me respondeu que não
Chorei, mas depois eu me lembrei
Que a flor também é uma mulher
Que nunca teve coração
A flor mulher iludiu meu coração*

A insensatez

*A insensatez que você fez
Coração mais sem cuidado
Fez chorar de dor
O meu amor
Um amor tão delicado*

*Ah, porque você foi fraco assim?
Assim tão desalmado
Ah, meu coração quem nunca amou
Não merece ser amado*

*Vai meu coração ouve a razão
Usa só sinceridade
Quem semeia vento, diz a razão
Colhe sempre tempestade
Vai, meu coração pede perdão
Perdão apaixonado*

*Vai porque quem não
Pede perdão
Não é nunca perdoado*

Reservado o espaço da análise para o subcapítulo seguinte, passamos às canções “Malvazesa Durão” e “Minha história”, que transitam do meio urbano para o campo. A primeira trata, propriamente, do cotidiano do morro: “Morreu Malvadeza Durão/ e o criminoso ninguém viu”. A letra de “Malvadeza Durão” integra aquilo que se pode chamar de “poesia do malandro”. Trata-se do relato da morte de alguém temido no morro, refletindo, nesse pormenor, a poesia cotidiana dos morros cariocas. Já “Minha história”, de João do Vale, de cunha extremamente autobiográfico, relata a vida difícil em meio à pobreza do sertão, expressa na canção do próprio compositor, que, na infância, “vendia pirulito, arroz doce, mungunzá” e que “enquanto eu ia vender doce, meus colegas iam estudar”, pois “a minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar”. Encerrada a reminiscência da infância, a questão retoma o tempo presente, ao relatar que “hoje todo são "doutô", eu continuo João ninguém/ mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém”. Nesse contexto, o excerto lança luz sobre a questão das desigualdades sociais, asseveradas pela evidência de que “Mané, Pedro e Romão/ que também foram meus colegas , e continuam no sertão/ não puderam estudar, e nem sabem fazer baião”:

Malvadeza Durão

*Mais um malandro fechou o paletó
Eu tive dó, eu tive dó
Quatro velas acesas
Encima de uma mesa
E uma subscrição para ser enterrado
Morreu Malvadeza Durão
Valente mais muito considerado.
Valente mais muito considerado.
Céu estrelado, lua prateada
Muito samba, grande batucada
O morro estava em festa
Quando alguém caiu
Com a mão no coração, sorriu
Morreu Malvadeza Durão
E o criminoso ninguém viu...⁶⁷*

Minha história

*Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião
Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção*

⁶⁷ “Malvadeza Durão”, canção de Zé Keti.

*Eu vendia pirulito, arroz doce, mungunzá
Enquanto eu ia vender doce, meus colegas iam estudar
A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar
A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar*

*E quando era de noitinha, a meninada ia brincar
Vixe, como eu tinha inveja, de ver o Zezinho contar:
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar*

*Hoje todo são "doutô", eu continuo João ninguém
Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém
Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem
Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem*

*Mas todos eles quando ouvem, um baiãozinho que eu fiz,
Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem bis
E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz
E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz*

*Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,
Que também foram meus colegas, e continuam no sertão
Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião*

Aproximado o movimento que conduz o espetáculo ao seu encerramento, uma sequência dramática, em que o direito de Nara Leão de cantar baião é questionado, é iniciada a canção “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” que traz, justamente, o tema do Carnaval, presente no imaginário popular brasileiro mas que dialoga, também, com a carnavalização presente no próprio espetáculo: de certo modo, a ironia que predomina no show torna risíveis os dramas sérios então enfrentados no Brasil. Mas a lógica da canção é outra: do riso, surge o drama, já que, encerrado o festejo, a realidade volta a se apresentar de maneira dura, para além do palco. Porém, a canção, entretanto, adverte: “E no entanto, é preciso cantar...”:

Marcha da Quarta-Feira de Cinzas

*Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais
Brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas
Foi o que restou
Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça*

*E sai caminhando
Dançando e cantando
Cantigas de amor
E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida
Feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe
Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza
Dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando
Seu canto de paz*

Penúltima canção do “Opinião”, “Tiradentes”, de Francisco de Assis e Ary

Toledo:

Tiradentes

*Foi no ano 1789
em Minas Gerais
que o fato se deu.
E havia derrame do ouro
Que era um tesouro
Que os brasileiros tinham de pagar.
Êsse ouro ia longe, distante
Atravessava o mar
Ia pra Portugal
Para o rei gastar.
O mineiro que é bom brasileiro
E que é altaneiro, garrou a pensar
Se esse ouro
É ouro da terra
Da nossa terra
Porque é que ele vai
Se juntaram numa reunião
Resolveram fazer uma conspiração.
Manoel da Costa
Antônio Gonzaga
Oliveira Rolim
e tem mais um nome
que é o nome do homem
que foi mais herói*

*êsse fica pro fim.
 E o nome do homem
 que foi mais herói
 aprenda quem quiser:
 José Joaquim da Silva Xavier
 e que foi chamado
 em todos os tempos
 por tôdas as gentes
 de O Tiradentes.
 de O Tiradentes.
 Se saber mais tu queres
 Lhe digo era alferes
 Era um militar
 E havia entre os conjurados
 Um homem danado, veja o que ele fêz:
 seu nome é triste sem glória
 Silvério dos Reis, Silvério dos Reis
 Escondido feito um bandido
 Êsse traidor foi correndo
 Falar pro governador
 Contou tudo, fêz uma tal cena
 Que o Visconde de Barbacena
 Soltou os milicos na rua
 Mandou sentar a pua
 Pegar e bater Matar e prender
 Matar e prender
 Foi então pegaram todos conjurados
 Encarceraram todos numa prisão
 E depois de um tempão foram todos soltados
 Só o Tiradentes foi enforcado
 Chamando pra si a culpa por inteiro
 A culpa de tudo
 Foi homem peitudo
 Foi bom brasileiro.
 Essa história bem verdadeira
 Foi a luta primeira que se deu no Brasil
 E depois tantas houveram que por fim fizeram
 Um Brasil mais decente, um Brasil independente.*

Conquanto a canção faça alusão direta à figura de Tiradentes e à Inconfidência Mineira, subsiste, em suas entrelinhas, a crítica ao regime militar. A análise cuidadosa da letra permite a apreensão de uma estória que principia pela exploração (tema persistente no show “Opinião”) em desfavor dos mais necessitados, praticada por aqueles que, não sendo “o povo”, exercem sobre o povo um domínio (não é demais lembrar a questão da exploração no Brasil Colônia que, no regime militar, é substituído pelo imperialismo norte-americano, alegoricamente representado, por exemplo, pela figura da Explint⁶⁸, de “Terra em Transe”).

⁶⁸ Em “Terra em Transe”, *Explint* é a empresa multinacional que financia Porfirio Diaz, o líder de extrema direita, após o golpe movido em desfavor de Vieira, o líder populista de Alecrim. Em “Terra em Transe” a

Por força da exploração, surge a resistência (eis a figura dos “inconfidentes”, ou seja, dos infiéis, também chamados de conjurados, ou seja, conspiradores). Da resistência, surge a traição, por meio daquele que delata o movimento ao governador. E esse então este manda soltar “os milicos na rua”, “sentar a pua”, “pegar e bater, matar e prender”, até que “ pegaram todos conjurados, encarceraram todos numa prisão”.

Cicatriz é a última canção do texto completo do show, seguida por excertos de canções que encerram a mensagem poética de “Opinião”. A canção volta a falar da pobreza, talvez uma das principais tônicas do show. Quer seja do sertanejo, quer seja do sambista do morro, é a voz do pobre que se encontra sobre o palco, reivindicando o seu espaço de fala, pois: “pobre não é um/ pobre é mais de cem/ muito mais de mil/ mais de um milhão”:

Cicatriz

*Pobre não é um
Pobre é mais de dois
Muito mais de três
E vai por aí
E vejam só
Deus dando a paisagem
Metade do céu já é meu
Pobre nunca teve posto
A tristeza é a sua cicatriz
Reparem bem que
Só de vez em quando
Pobre é feliz
Ai, tanto desgosto
Ai, tanto desgosto
Assim a vida vale a pena, não
Mas é explicar a situação
Dizer pra ela que
Pobre não é um
Pobre é mais de cem,
Muito mais de mil,
Mais de um milhão
E vejam só
Deus dando a paisagem
Metade do céu já é meu*

Finalmente, fragmentos das canções que compuseram o espetáculo encerram, na voz do coro, o “Opinião”:

*Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.*

Explint representa, assim, o capital internacional, por meio de uma sigla que é, também, o espectro poderoso e temido, capaz de sustentar e depor governos.

*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!*

Trata-se, pois, da revolta contra a exploração, do grito de resistência, da invocação da fé e, por fim, da denúncia contra a perseguição e a violência. Outras considerações sobre esse epílogo serão tecidas no subcapítulo seguinte, dedicado à palavra em ação.

O *medley* que encerra a sequência de canções do espetáculo, em seu movimento dialético e dialógico, parece retomar todas as temáticas do show, estruturadas a partir das canções que o compuseram: a pobreza e a miséria do sertão, a resistência, a vida difícil do operário urbano e a denúncia contra a situação por ele vivenciada – da exploração ao acoitamento praticado pelo regime instaurado em 1964. De mais a mais, verifica-se, a partir da análise das demais canções inseridas no roteiro, a construção de uma colcha de retalhos organicamente alicerçada na fragmentariedade inerente não apenas à produção cultural do período, como também à própria diversidade do povo representado sobre o palco do espetáculo “Opinião”, para além da utopia. Assim é que, do conteúdo à forma, “Opinião” reúne, em si, diversos gêneros da música popular.

O espetáculo se inicia, nesse ínterim, com um baião. De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁶⁹, o baião é um gênero musical cujo termo:

Deriva de baiano, uma dança popular nordestina. Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades de compasso par. **Restrito e esquecido** no interior nordestino, o baião chegaria à música popular brasileira urbana através da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. E é Luiz Gonzaga quem afirma sobre o baião, no encontro que compôs com o parceiro o primeiro baião que foi gravado: "...baião telúrico e imortal. Nesse baião esquecido e circunscrito àquele nosso Nordeste sofredor, e que ninguém soube até hoje ou se atreveu a lançá-lo aqui com as roupagens que ele merece"⁷⁰. (grifamos)

Evidencia-se, pois, que se trata de um gênero que apresentada uma fala silenciada, esquecida e circunscrita ao sertão nordestino, que entra em cena, justamente, para reivindicar o seu espaço.

⁶⁹ <http://dicionariompb.com.br/>

⁷⁰ <http://dicionariompb.com.br/baiao/dados-artisticos>

Após um *medley* introdutório, composto, sobretudo, por canções de Zé Ketí de João do Vale, é apresentado, no show, o gênero musical que, tanto quanto o baião se associava a João do Vale, se associava a Zé Ketí, seu portador, qual seja, o samba do morro:

No Rio de Janeiro a partir de 1850, mais especificamente nas imediações do Morro da Conceição, Pedra do Sal, Praça Mauá, Praça XI, Cidade Nova, Saúde e Zona Portuária foi crescendo a **população de negros e mestiços oriundos de várias partes do Brasil**, principalmente da Bahia, bem como de **ex-soldados da Guerra de Canudos**. Estes últimos viriam a formar uma comunidade que eles próprios denominaram de "Favela" - termo que posteriormente viria a ser usado como sinônimo de construções irregulares das classes menos favorecidas. (...) Muitas baianas descendentes de escravos alojaram-se nestes bairros, sendo conhecidas como as Tias Baianas. Incontestemente a contribuição das Tias do Samba, como eram conhecidas no final do século 19, para a sedimentação da cultura negra, principalmente com relação ao candomblé e ao samba (amaxixado) desta época. Tia Ciata ou Aciata - Hilária Batista de Almeida - (avó do compositor Bucy Moreira) morou inicialmente na Rua da Alfândega, 304 e posteriormente na Rua General Pedra, Rua dos Cajueiros e mais tarde na Rua Visconde de Itaúna, residindo na Cidade Nova entre os anos de 1899 e 1924. Aciata, Ciata ou mesmo com a grafia Asseata, foi uma das responsáveis pela sedimentação do samba-carioca⁷¹.

O primeiro samba apresentado no “Opinião” foi um “partido-alto”, com versos de improviso compostos com a ajuda de Cartola e Heitor dos Prazeres. Ainda segundo o Dicionário Cravo Albin, “o partido-alto, segundo Nei Lopes, é considerado como a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas”⁷².

Outro gênero inserido no espetáculo era o da – à época ainda não conceitualmente definida – música popular brasileira. Atribui-se, pois, essa classificação à música popular urbana que passou a evoluir no Brasil a partir de década de 60, segundo José Ramos Tinhorão “em perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes a que se dirige” (TINHORÃO, 2010: 312). A delimitação conceitual da MPB surge, assim, justamente na década de 60, identificada à bossa nova. As canções de Carlos Lira, Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Tom Jobim representam assim, no ínterim do espetáculo, a música popular brasileira, à época já terminologicamente apartada, por sua delimitação, inclusive, geográfica, em termos de produção, das canções tradicionais, folclóricas e regionais então produzidas. Curiosamente, sobre esse particular, viria Carlos Lira a ser justamente o primeiro compositor ligado à bossa nova a se preocupar com o distanciamento da música popular do “povo”.

⁷¹ <http://dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos>

⁷² <http://dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos>

De todo modo, evidencia-se que o próprio imbricamento de diferentes gêneros da canção brasileira no espetáculo relaciona-se à mesma “colagem” pretendida com a formação do elenco, de modo que cada um dos gêneros guarda relação aproximada ou direta com um dos integrantes do elenco: João do Vale e o baião, Zé Ketí e o samba do morro, Nara Leão e a bossa nova. Ademais, evidencia-se, também nesse engendramento, o movimento dialógico que faz dessa correlação elenco-repertório uma provocação à miscigenação entre os gêneros literário, os gêneros musicais e, porque não dizer, entre as vozes das pessoas-personagens representadas sobre o palco. O subcapítulo seguinte, afeto à estruturação cênica do espetáculo, abordará melhor esse ponto.

4.4. Palavra e(m) ação:

O sucesso na transmissão da mensagem do espetáculo “Opinião” não se deu senão por força da estruturação cênica da palavra. Eis, pois, uma premissa básica. Agora passemos à sua análise. Uma boa definição para o espetáculo é a de Leslie Hawkins Damasceno, que o traduz como “show dramático estruturado através da música popular”, integrado por “ritmos marcados por uma herança racial mestiça e letras que enfatizam e enredam preocupações políticas e privadas do povo brasileiro” (DAMASCENO, 1994: 153). Ampliando em certa medida a definição de Leslie, entende-se, em verdade, que o “Opinião” não se configura apenas como show dramático, senão também cômico. Daí o porque de considerarmos tratar-se de um espetáculo tragicômico, no qual, se por um lado se tem a forte presença do viés trágico, oriundo da fome, da miséria e da violência denunciadas, por outro se revela cômico diante da ironia imbricada ao longo dos intercalados fragmentos do espetáculo. E neste ponto chega-se, enfim, a outra elementar característica do show, qual seja, a sua composição por meio de colagens. Já se tratou, nos capítulos precedentes, do método colagem e do teatro documentário, ambos, de certa forma, presentes no “Opinião”. Não se pode negar a evidência de que sua construção se deu a partir da concatenação ordenada de fragmentos. Não se pode, também, negar que a presença marcante no espetáculo de dados históricos, depoimentos, relatos, cartas e diários, que se configuram como parte de sua construção. É, talvez, por essa razão que Iná Camargo Costa ressalta a natureza de *agitprop* do “Opinião”:

Em sua versão final, o Show Opinião apresenta no plano formal o depoimento de diferentes representantes da experiência social no Brasil: a do retirante, a do sambista favelado do morro e a da mulher de classe média. Isto é legítimo teatro documentário. Os três depoimentos (basicamente a história de vida de cada um dos artistas) se desenvolvem através músicas e vários tipos de ilustração (casos exemplares na forma de relatos). Trata, por exemplo, da alienação musical generalizada graças aos bons serviços da

indústria cultural controlada pelo imperialismo americano, com paródias geniais de rocks vagabundos. Ou então das razões que levam brasileiros miseráveis a emigrar de seus estados em direção às metrópoles eleitas pelo Capital. Ou das condições de segregação em que vivem os artistas negros no Rio de Janeiro. Os depoimentos são entrelaçados e as músicas dizem muito mais do que o texto falado, como demonstra o sucesso (de mercado!) da canção Carcará na voz de Maria Bethânia, porque falam à imaginação de todo o país. Na condição de diretor da experiência – o destaque é necessário, porque a recepção deste espetáculo adotou o sentido vulgar da palavra show e o “analisa” como tal e não como teatro épico (da modalidade cenificação do agitprop) –, Augusto Boal afirma o seguinte: “O meu esforço ali, na direção, foi convencer os músicos Zé Ketí, João do Vale e Nara [depois substituída por Maria Bethânia] – que são cantores – foi convencê-los de que não era um mero show, que era um espetáculo teatral, que eles tinham que produzir diálogo entre eles, seja pela música, seja pelos depoimentos”. Isto quer dizer que o diretor tinha consciência do que fazia, mas nas circunstâncias em que o show foi produzido era muito difícil, senão impossível, desenvolver criticamente, no plano da recepção, um debate produtivo sobre o experimento” (COSTA, 2017)⁷³.

Acrônimo formado pela abreviatura dos termos “agitação” e “propaganda”, geralmente em referência à campanha político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917, o *agitprop* refere-se ao tipo de teatro didático ou, em sentido mais amplo, ao conjunto de métodos utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação do povo, voltado à politização das camadas populares para incentivar processos de transformação social. Acerca do *agitprop*, leciona Iná Camargo Costa:

Breve historinha: agitprop, a palavra, foi forjada pelos rapazes e moças que fizeram teatro de agitação e propaganda na revolução de outubro de 1917. Para entender o que aconteceu, é preciso lembrar que os exércitos inglês, francês, alemão, russo, turco, austríaco convocavam elencos inteiros para prestar serviços durante a guerra. Eles faziam apresentações para os soldados, que precisavam se distrair nas horas vagas, mas não podiam debandar – as saídas eram muito controladas. Isso era uma prática – não sei se anterior –, na Primeira Guerra, de todos os exércitos. Pois, muito bem: há a revolução em 1917 e a necessidade de organizar o Exército Vermelho. O que fez o comandante do Exército Vermelho, Leon Trotsky? Convocou os artistas simpatizantes da revolução para prestar serviços para os soldados. A primeira forma do agitprop era, então, teatro para os soldados do Exército Vermelho. **Por isso mesmo a primeira forma de teatro de agitação e propaganda é o teatro-jornal. Eles encenavam as notícias, porque a maioria dos soldados era analfabeta.** E todas as outras formas, que são inúmeras, de perder a conta, se desenvolveram nesse processo da guerra civil (COSTA, 2016)⁷⁴.

⁷³ “Agitprop e Teatro do Oprimido” é um texto de Iná Camargo Costa escrito a pedido de Julian Boal para o acervo do Instituto Augusto Boal. Encontra-se disponível para consulta em: <https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>.

⁷⁴ “A hora e a vez de Iná Camargo Costa”. Entrevista concedida à “Revista Opiniões”. Dossiê n. 8: **Literatura em cena**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016.

A fim de que se apreenda a essência do espetáculo “Opinião” enquanto *agitprop*, necessária se faz uma reflexão acerca da relação entre teatro, comunicação (aqui, especificamente, voltaremos o nosso olhar às poéticas da voz) e pedagogia. Assim é que se afigura pertinente ressaltar que o *agitprop* investia contra as formas tradicionais de se fazer teatro e, *paripassu*, eliminava os abismos entre a concepção da arte como uma esfera separada da vida. O foco era transferido, nesse contexto, à eficácia política da arte, por meio da qual a apropriação do fazer teatral por camadas marginalizadas da sociedade permitia a modificação da própria concepção de teatro. Um aspecto nevrálgico, nesse ponto, é necessário ressaltar: as relações entre palco e plateia, no *agitprop*, eram subvertidas, de modo que o público não apenas acompanhava a montagem do começo ao fim como opinava e debatia criticamente a peça (FREDERICO, 2010: 37). Ademais, a linguagem teatral era modificada para adaptada à nova realidade, por meio da escolha de temas e de personagens associados à vida cotidiana do povo. De acordo com Celso Frederico (2010), tratava-se “de um teatro colado aos fatos contemporâneos”, definição que parece muito bem adequar-se ao “Opinião”. Outro aspecto relevante está relacionado ao abandono dos textos clássicos em prol da criação coletiva, o que muito bem se coaduna com os propósitos mais elementares de “Opinião”: “ao objetivar a educação política e não a contemplação da própria arte teatral, o teatro operário lançou mão antropofagicamente de todas as referências possíveis: o folclore, o espetáculo de variedades, o circo, o teatro de cabaré e a própria arte de vanguarda” (FREDERICO, 2010: 37-38). É dentro dessa atmosfera que a estruturação cênica da palavra poética apresenta-se na semântica global do espetáculo “Opinião”.

O show tem início com o palco vazio escuro e o som do berimbau. É da boca de Nara que surgem as primeiras palavras cantadas “menino, quem foi seu mestre?”, ao que se segue o foco de luz direcionado a João do Vale. João, então, inicia o relato da história de “peba”, uma espécie de tatu bastante consumida em sua região natal, mas cuja carne é dura e, por essa razão, consumida com pimenta. Engendra-se ao relato a canção, em si, cujo título é “Peba na pimenta” e, após, Zé Ketí e Nara Leão entram em cena. Nesse instante, os três começam a cantar pequenos trechos de canções de Zé e João.

Doravante, passaremos à análise mais detalhada a estruturação desses fragmentos, que no íterim desta análise serão denominados TECITURAS⁷⁵. A especificação da junção dos fragmentos considerará o agrupamento entre os elementos cênicos, a palavra falada e a palavra cantada, respectivamente representadas pelas siglas “PF” e “PC”, conforme elucidado na tabela abaixo:

TECITURA I
 “MENINO, QUEM FOI SEU MESTRE?”
 A CONSTRUÇÃO EM FRAGMENTOS

APAGA-SE A LUZ DA PLATEIA. SOM DO BERIMBAU.		
<i>Menino, quem foi seu mestre?</i>	Nara Leão	PC
A LUZ DOS REFLETORES DE ACENDE. ENTRA JOÃO DO VALE. DIRIGE-SE AO PÚBLICO.		
<i>Peba é um tatu. A gente caça ele pra comer...</i>	João do Vale	PF
<i>Seu Malaquias preparou/ Cinco pebas na pimenta/ Só o povo de Campinas/ Seu Malaquias convidou mais de quarenta...</i>	João do Vale	PC
ENTRAM EM CENA ZÉ KETI E NARA LEÃO. CANTAM BAIXO, AFINAM VIOLÃO. CANTAM TRECHOS ESPARSOS DE MÚSICAS DE ZÉ KETI E JOÃO DO VALE		
<i>“Se alguém perguntar por mim...” “Podem me prender, podem me bater...” “Eu sou o samba... a voz do morro...” “Morreu Malvadeza Durão...” “Carcará...” “Pisa na fulô, pisa na fulô...”</i>	Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão	PC

O que aqui chamamos de TECITURA I é o que se configura como fragmento inicial do espetáculo. O conteúdo semântico, em tom de prefácio, começa a transparecer na cena com a presença do som do "berimbau", instrumento de percussão de origem africana, utilizado tradicionalmente na capoeira para marcar o ritmo da luta⁷⁶. Desse modo, o início do

⁷⁵ Tecitura. *s.f.* Reunião dos fios que se atravessam no tear (urdidura). [Por Extensão] Que se encontra arranjado; estrutura.

⁷⁶ Interessante, também, nesse sentido, a definição histórica apresentada num artigo do Centro de documentação Eloy FGerreira da Silva – CEFEDDES, Segundo a qual: “O instrumento berimbau era usado, dependendo do ritmo e da marcação como aviso ou sinal da chegada ou aproximação de capataz, fazendo a dança se transformar em luta, se necessário. Os outros instrumentos são: atabaque, agogô, reco-reco, pandeiro, chocalho e caxixi; sendo que o berimbau (e suas modalidades) é considerado um dos instrumentos mais antigos do mundo. (...) Mas segundo Luiz S. Santos (1990), com o tempo, os colonizadores perceberam o poder defensivo da Capoeira e a proibiram terminantemente, tendo sido rotulada como ‘arte negra’. Após a abolição formal da escravatura, em 13

espetáculo acontece ao som do toque de luta e resistência, sucedido pela voz da classe média (Nara Leão) que questiona ao sertanejo (João do Vale): “menino, quem foi seu mestre?”. Decorre, do questionamento, o aparecimento de João do Vale no palco – como se apresentasse uma resposta tácita, nos moldes de um “eu mesmo” – sucedida do início do relato de sua história e da apresentação de suas origens, representadas na sua própria arte, ou, de modo mais específico, na sua canção, “Peba na pimenta”. A atmosfera tragicômica do espetáculo já é apresentada desde uma início, visto que a canção, ao mesmo tempo que trata da fome no sertão, apresenta trocadilhos e versos ambíguos de conotação sexual. Após os risos da plateia, que sobrepuseram os versos finais da canção, sobem ao palco Zé Ketí e Nara Leão, que, juntamente com João do Vale, começam a cantar excertos de seus repertórios, num *medley* preambular. A carga semântica da TESSITURA I, portanto, vai da apresentação do propósito do show, de sua atmosfera, dos integrantes do elenco e de sua arte. Implicitamente, emerge, também, a característica fragmentária que perpassa o espetáculo, que já principia entre fragmentos e colagens.

TECITURA II AUTOBIOGRAFIA E CONFISSÃO

NARA LEÃO E ZÉ KETI CONTINUAM O CORO		
<i>Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar...</i>	João do Vale	PF
<i>Meu nome é José Flôres de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos...</i>	Zé Ketí	PF
<i>Meu nome é Nara Lafêgo Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana (...) Eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.</i>	Nara Leão	PF
<i>Mulher que fala muito perde logo o seu amor...</i>	Zé Ketí e João Do Vale	PC
<i>Samba, samba, samba/ É tudo que posso lhe oferecer/ Foi o que aprendi/ Não tive professor/ Eu troco um samba por um beijo seu...</i>	Os três	PC
O CONJUNTO PARA OS INSTRUMENTOS E TODOS COMEÇAM A BATER PALMAS MARCANDO RITMO		

de maio de 1888, muitos negros escravizados foram abandonados nas vilas e tiveram que usar a Capoeira como estratégia de defesa por serem perseguidos e discriminados permanentemente pela polícia e capangas dos senhores de terra”. Excerto extraído do site: <https://www.cedefes.org.br/tragam-os-berimbaus-o-que-significa-o-assassinato-de-um-mestre-da-capoeira-breve-historia-da-arte-e-da-resistencia-negra/>. Acesso em 27/05/2019.

PARA “PARTIDO ALTO”		
<i>O samba é bom/ batido na mão...</i>	Os três	PC
<i>Mulher que casar comigo/ Tem duas coisas pra escolher/ Apanhar quando merece/ E apanhar sem merecer</i>	Zé Ketí	PC
<i>Partido alto. Versos de improviso colhidos com a ajuda de Cartola e Heitor dos Prazeres</i>	Nara Leão	PF
<i>O samba é bom/ batido na mão...</i>	Os três	PC

A TECITURA II trata, de modo mais específico, da autoapresentação dos personagens. Fundamentalmente autobiográficos, os excertos trazem relatos da vida de cada um dos integrantes do elenco, especialmente de suas origens, o que já demarca, de certo modo, tanto o eixo temático quanto o eixo geográfico do show. Porém, há, ainda, outros significados contidos no engendramento entre os relatos e as canções, especificamente entre a parte final da fala de Nara Leão (“que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”) e o excerto da canção cantada por Zé Ketí e João do Vale logo em seguida (“Mulher que fala muito perde logo o seu amor...”). Nota-se, aí, a marca de um silenciamento, imposto àquela que se repela diante de um *status quo*. Porém, ao silenciamento, é sobreposta a rebeldia, com a marcação do início de um samba. Eis, aí também, uma articulação autobiográfica estruturada por meio da canção, visto que a TECITURA I principia com um baião (marca da presença da classe que João do Vale representa), e a TECITURA II se encerra com um samba (marca da classe representada por Zé Ketí).

TECITURA III VIDA E ARTE NO “SHOW VERDADE”

<i>No meu tempo, quando eu comecei a frequentar o samba, o samba era mais duro. Davam pernada pra valer. Muitas vezes só terminada com a polícia, quando a polícia entrava na perna também.</i>	Zé Ketí	PF
<i>Din din din/ Querem me matar, meu Deus/ Deixa o bobo cair/ Deixa o bobo cair que ele é bom caidor</i>	Zé Ketí	PC
<i>Hoje tem pouco samba duro. Invés de pernada a gente só encosta a perna pro outro entrar no samba.</i>	Zé Ketí	PF
<i>Eu também sempre gostei de música. Em Pedreiras, pra ouvir música era na banda ou então no único rádio da cidade do Seu Zeca Araújo que por sinal vendeu umas vacas pra comprar o rádio. E eu fazia música sobre tudo. Até sobre morcego. Sabe</i>	João do Vale	PF

<i>como é morcego? (...) E fiz essa música:</i>		
<i>O homem é o rei dos animais/ A mulher a rainha da beleza/ Através da ciência tudo faz/ Mata e cura a própria humanidade/ Mas tem coisa nesse mundo/ Que desafia a ciência de verdade/ Tá aqui uma que causa confusão/ A ciência não acha explicação/ Se morcego é ave ou animal...</i>	João do Vale	PC
<i>Mas o negócio que mais ficou marcado na minha cabeça é o negócio do aralém. (...) O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas, chega lá, os chefes políticos dão pra quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fez isso. 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 com duas pílulas que era pra ser dado de graça.</i>	João do Vale	PF
<i>Vambora andá.../ Que a chuva não chegou/ Borandá.../ Que a terra já secou/ Borandá...</i>	Nara Leão	PC
<i>Quando eu tinha doze anos eu ganhei um violão. (...) tive uma amiga que aprendia ballet expressionista, xilogravura, cultura inglesa, aliança francesa, tênis no Fluminense, científico, estava começando cerâmica com um professor espanhol, fazia pesca submarina/ ikibana/ montava na Hípica e inicia começar um curso de economia política e zen-budismo assim que terminasse o de dicção. (...) É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma. Aí comecei a colecionar apelido: caramujo (...) Greta Garbo (...) Gruta da imprensa, testemunha.</i>	Nara Leão	PF
<i>Esse negócio de apelido, sabe por que é que eu me chamo Zé Keti? É o seguinte: quando minha mãe ficou sozinha pra me sustentar ela foi ser empregada doméstica. Então ela me deixava na casa de uns parentes (...) Aí, quando ela voltava diziam pra ela: o Zé ficou quietinho. Ih, como o Zé é quietinho. Olha o Zé quieto! (...) Aí, eu comecei a escrever com K, que estava dando sorte: Kubitschek, Kruschev, Kennedy. Mas agora, meus camaradinhas, acho que a sorte michou. Michou.</i>	Zé Keti	PF
<i>O apelido mais engraçado que me lembro é João Pinton. (...) Mas apelido de lascar mesmo quem punha era o Cego Aderaldo. Lá no Maranhão todo mundo sabe os versos dele de cor.</i>	João do Vale	PF
<i>Negro sem futuro/ Perna de tição/ Boca de porão/ Camisa de saia/ Te deixo na praia/ Esfregando urubu.</i>	Nara Leão	PC
<i>De Manoel Cavalcanti Proença, romancista, crítico literário e estudioso da literatura popular brasileira: “O desafio chega ao nordeste nas caravelas. O baião nasce da viola dos cantadores. O desafio que vão ouvir agora é um famoso desafio entre o Cego Aderaldo, cantor cearense, e Zé Pretinho, do Piauí. Esse lendário deu-se na cidade de Varzinha, no Piauí, em 1916...</i>	Voz Off	PF
<i>Cego, minha toada é/ Um trabalho garantido/ Você pra cantar mais eu/ Precisa ser aprendido/ Queira Deus me acompanhe ai, ai, ui, ui/ Pra cantar nesse gemido</i>	Nara Leão e João do Vale	
<i>Se gemer é cantoria/ Você é bom cantor/ Pois gemes perfeitamente/ No gemido tem valor/ Mas o povo nordestino/ Só</i>		

Na TECITURA III engendram-se relatos e canções que aludem à relação de alguns dos personagens com a música. Zé Ketí, assim, faz menção ao seu encontro com o samba. João do Vale, do mesmo modo, trata de seu encontro com o baião e, mais especificamente, da influência de sua vida na sua arte. A TECITURA III apresenta, ainda, uma pista importante acerca dos integrantes do elenco. João e Zé apresentam suas músicas e a ligação dessas com suas histórias. Nara Leão, por seu turno, aparece como intérprete, que comenta por meio da palavra cantada a situação dramática contida no relato de João do Vale. Após, ao falar de si, traz um “adjetivo” relacionado à sua posição em meio à arte e à vida: testemunha. Zé Ketí ironiza o “K” de seu nome, que antes dava sorte (Kubitschek, Kruschev, Kennedy), mas que agora está fora de moda, numa crítica direta ao regime militar. João do Vale, por seu turno, aproveita a deixa de seu apelido para fazer menção a Cego Aderaldo, repentista cearense compositor de “Desafios”. João e Nara interpretam, por fim, o famoso desafio de Cego Aderaldo (Nara Leão) e Zé Pretinho, encerrando a TECITURA III.

TECITURA IV DAS DESIGUALDADES SOCIAIS AO AUTORITARISMO

<i>Moro longe lá na Zona Norte/ E trabalho no centro de nossa cidade/ Leio todos os jornais de manhã e de tarde/ Para estar a par das novidades/ Foi o jornal que disse/ Que morrem 500 crianças por dia/ Eu digo o que leio, não digo o que vejo/ Porque o que eu vejo não posso dizer... (...) Foi o jornal que disse/ Que 99, que 99, que 99 por cento do povo/ Não passa nem na porta da faculdade/ Que só 1 por cento pode ser doutor/ Coitado do pobre, do trabalhador</i>	Zé Ketí	PC
<i>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 viver feliz. (...) Vou pro sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora. (...) Juntei 70 mil réis, pai. Vou arriscar minha sorte. (...) Não sei quando vejo o senhor de novo, mas um dia, se Deus ajudar, a gente se vê.</i>	João do Vale	PF
<i>Glória, a Deus senhor nas alturas/ E viva eu de amarguras/ Nas terras do meu senhor</i>	Nara Leão	PC
<i>Carcará, lá no sertão/ É um bicho que avoa que nem avião/ É um pássaro malvado/ Tem o bico volteado/ Que nem gavião...</i>	Nara Leão	PC
<i>Carcará... pega, mata e come! Carcará... Não vai morrer de fome/ Carcará... Mais coragem do que homem/ Carcará... pega, mata e come!</i>	CORO	PC
<i>Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de suas terras natais/ 10% da população do Ceará emigrou/ 13% do Piauí/ mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas</i>	Nara Leão	PF

A TECITURA IV traduz-se num eixo que liga duas tônicas do espetáculo: a crítica às desigualdades sociais e a denúncia do autoritarismo. A canção de Zé Ketí traz à tona o retrato da crise no meio urbano, onde “morrem 500 crianças por dia”, segundo notícia o jornal. Engendra-se à canção a leitura da carta de João do Vale a seu pai, por meio da qual o sertanejo pede desculpas por fugir de casa e abandonar a terra natal em busca de melhores condições de vida. Entra em cena, nesse instante, o tema do êxodo rural, expresso numa equação que parte do lamento (“Glória, a Deus Senhor nas altura... e viva eu de amargura”), passa pelo retrato da miséria (“mas quando chega o tempo da invernada, no sertão não tem mais cobra queimada”) e alcança, enfim, o abandono do sertão, em direção ao eixo Rio-São Paulo, à procura de emprego (“em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de suas terras natais...”). O fragmento traz consigo, ao mesmo tempo, outra conotação, qual seja, a da crítica à perseguição praticada pela ditadura militar. Assim é que a figura da ave de rapina que dá nome à canção é associada ao regime recém instaurado, que, valendo-se da fragilidade de suas vítimas, “pega, mata e come!”. Primorosa, nesse sentido, é a interpretação, específica, de Maria Bethânia, cujo registro audiovisual encontra-se disponível no site do *youtube*⁷⁷. A partir desse momento, é intensificado o protesto contra o golpe militar no espetáculo.

TECITURA V DA VIDA DIFÍCIL DO OPERÁRIO URBANO AO SAMBA

<p><i>Você não pode largar os estudos, não! Tem 13 anos, não pode largar os estudos! – Vou largar, sim. Largar esse ano, largar o ano que vem, qual é a diferença? – Sei, pra fazer música, não é? – É. Vou trabalhar, mas quero ser artista. – Isso de ficar batendo caixa de fósforo na esquina não é coisa de artista, não. É coisa de vagabundo. (...) Ai, eu me mandei de casa. Fiquei mais de um ano ao Deus dará. Dormi muito na estação de Engenho de Dentro e Deodoro. (...) Naquele tempo eu conheci muito malandro, muito maconheiro. Maconheiro queria que eu fumasse. Eu, pra não passar por otário, dizia que tinha fumado, e ia ficando por ali.</i></p>	<p>Zé Ketí</p>	<p>PF</p>
<p><i>NARA LEÃO: Oi, poeta, tá de touca?</i></p> <p><i>ZÉ KETI: Não, meu trato, tenho um apontamento com uma nega.</i></p>	<p>Nara Leão e Zé Ketí</p>	<p>PF</p>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>

<p>(...)</p> <p><i>NARA LEÃO: Fica à vontade, meu trato, bem baseado (oferecendo um cigarro). Toma. Dá uma puxada.</i></p> <p>(...)</p> <p><i>ZÉ KETI: Brigado mas já peguei camaradinha. Agora mesmo com o Praga de Mãe e o Coisa Ruim. Tô doidão, doidão.</i></p> <p><i>NARA LEÃO: Que nada, deixa eu ver o olho (...) Nem tá vermelho!</i></p> <p><i>ZÉ KETI: Ô, meu camaradinha, não fica falando em vermelho, não, que vermelho tá fora de moda. Fora de moda.</i></p> <p><i>NARA LEÃO: (...) Me adianta uma nota aí.</i></p> <p><i>ZÉ KETI: Tô duro. Durão. Agora sou da linha dura!</i></p>		
<p><i>Eu sou o samba, só letra de samba? (...) Diz que fui por aí. (...) Se a justa dá as caras, diz que fui por aí...</i></p>	Nara Leão	PF
<p><i>O morro sorri/ A todo momento/ O morro sorri/ Mas chora por dentro/ Quem vê o morro sorrindo/ Pensa que ele é feliz, coitado/ O morro tem sede/ O morro tem fome/ O morro sou eu um favelado/ O morro sou eu um favelado</i></p>	Zé Ketí	PC
<p><i>A Dina subiu o morro do Pinto/ Pra me procurar/ Não me encontrando, foi ao morro da Favela/ Com a filha da Estela/ Pra me perturbar/ Mas eu estava lá no morro de São Carlos/ Quando ela chegou/ Fazendo um escândalo, fazendo quizomba/ Dizendo que levou/ Meu nome pra macumba/ Só porque faz uma semana/ Que não deixo uma grana/ Pra nossa despesa/ Ela pensa que minha vida é uma beleza/ Eu dou duro no baralho/ Pra poder comer/ A minha vida não é mole, não/ Entro em cana toda hora sem apelação/ Eu já ando assustado, sem paradeiro/ Sou um marginal brasileiro</i></p>	Zé Ketí	PC
BATUCADA. OS TRÊS SAMBAM. PARA DE ESTALO.		

A TECITURA V apresenta o mais longo diálogo contínuo do espetáculo, entre personagens interpretados por Nara Leão e Zé Ketí, após o relato, por este, da reação do pai quando ele decide abandonar os estudos pra viver de música. Segundo o relato autobiográfico, o pai resiste, por conta da idade do filho, e acusa o filho de desistir dos estudos pra fazer música. Zé Ketí confirma: queria mesmo era viver de arte. O pai então menciona que “essa coisa de ficar batendo caixinha em esquina” é coisa de “vagabundo”. Zé Ketí então relata que, após a discussão, foge de casa e, vivendo na rua, conhece todo tipo de gente e entra em contato com o ambiente em que lhe oferecem maconha. É essa, pois, a deixa para o início do diálogo, no qual dois personagens – o maconheiro (Nara Leão) e o próprio Zé Ketí (ele mesmo) – encontram-se na rua e começam a conversar. Durante a conversa, o maconheiro oferece maconha pra Zé Ketí, que afirma não querer por já ter fumado. Reforça o fato dizendo

que está “doidão”. O maconheiro pede, então, pra ver o seu olho e, em seguida, ressalta que nem está vermelho, ao que Zé Ketí responde que: “Ô, meu camaradinho, não fica falando em vermelho, não, que vermelho tá fora de moda. Fora de moda”. Por fim, quando o maconheiro pede dinheiro, ele responde: “Tô duro. Durão. Agora sou da linha dura”. Para além da referência explícita à ditadura, a TECITURA V reforça um aspecto semântico relacionado ao elenco dos espetáculo, pois Nara Leão (a testemunha) aparece, mais uma vez, interpretando o papel, enquanto Zé Ketí representa, sobre o palco, a sua própria história.

TECITURA VI DA MISÉRIA NO SERTÃO NORDESTINO AO BAIÃO

<i>Diz um A-Ave Maria/ Diz um B-Bondosa e bela/ Diz um C-Cofre de Graça/ Diz um D-Divina estrela/ Esperança nossa</i>	Nara Leão	PC
<i>Isso aí é uma incelença com as letras do alfabeto. Incelença é música que se canta em velório. Vem rezadeira famosa, de longe, pra cantar incelença. Tem cachaça, bolo de fubá, pé de moleque. Morte é coisa de todo dia. É comum, quando alguém da família está doente, o outro chega e pergunta – como é? Quando é que sai os doces? Viajando de caminhão, quando a gente via a luz de lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar – era velório. De longe se ouvia a cantoria.</i>	João do Vale	PF
<i>Mãe dos mortais, nuvem de brilho/ Oraí por nós, por vossos filhos Diz um Mê-Mãe dos mortais/ Diz um Nê-Nuvem de brilho/ Diz um O-Oraí por nós/ Diz um P-Por vossos filhos</i>	Nara Leão	PC
<i>“Como a morte aqui é tanta/ Só é possível trabalhar/ Nessas profissões que fazem/ Da morte ofício ou bazar/ Só os roçados da morte/ Compensam aqui cultivar/ Simples questão de plantar/ Que é a morte de que se morre/ De velhice antes dos trinta/ De emboscada antes dos vinte/ De fome um pouco por dia”</i>	João do Vale	PF
<i>Te entrega, Corisco/ Eu não me entrego, não/ Não sou passarinho/ Pra viver lá na prisão/ Não me entrego a tenente/ Não me entrego a capitão/ Só me entrego na morte/ De parábelum na mão/ O sertão vai virar mar/ E o mar virar sertão*/ É que eu sou chofer de caminhão/ É que eu sou chofer de caminhão.</i>	CORO	PC
<i>É que eu sou chofer de caminhão/ É que eu sou chofer de caminhão</i>	CORO	PC
<i>Ser chofer de caminhão lá no Norte é importante. Tem mais dinheiro. Feito marinheiro quando chega na Praça Mauá. (...) A gente vai nas festas sujo de graxa e óleo pra todo mundo saber – é chofer de caminhão. (...) Dois anos num caminhão, dormindo na boleia. Vi gente sovinar água. Muita gente. Pedia água. Não dava. Quando acontece seca, não seca de jornal, então muita gente sovina água.</i>	João do Vale	PF

<p><i>Uricuri madurou ô é sinal/ Que arapuí já fez mel/ Catingueira fulôro lá no sertão/ Vai cair chuva granel/ Arapuí esperando/ Uricuri "maduricer"/ Catingueira fulôrando sertanejo/ Esperando chover/ Lá no sertão, quase ninguém tem estudo/ Um ou outro que lá aprendeu ler/ Mas tem homem capaz de fazer tudo doutor/ antecipa o que vai acontecer/ Catingueira fulora vai chover/ Andorinha voou vai ter verão/ Gavião se cantar é estiada/ Vai haver boa safra no sertão</i></p>	<p>João do Vale</p>	<p>PC</p>
---	---------------------	-----------

* Trecho cantado de Deus e o Diabo na Terra do Sol

* Trecho de música de João do Vale

Uma “incelença” dá início à TECITURA VI. É João do Vale quem explica o termo, dizendo tratar-se de “canções de velório”. Explica a tradição das incelenças no sertão nordestino. Depois faz uma ressalva importante em relação ao meio: “morte é coisa de todo dia”. Nara Leão retoma o canto de incelença, até que, ao final de sua segunda parte, é inserido, na voz de João do Vale, um excerto do poema Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, que corrobora a circunstância da morte, asseverando que “como a morte aqui é tanta/ só é possível trabalhar/ nessas profissões que fazem/ da morte ofício ou bazar”. Após a leitura do poema, é cantada a última parte da incelença. O final do canto é quase sobreposto pelo coro, que canta os versos da canção da última e emblemática cena de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Recuperemos, a fim de tornar mais clara a compreensão, o enredo do filme. No sertão nordestino, o sertanejo Manuel e sua esposa Rosa vivem miseravelmente, até que um dia Manuel parte para a cidade, a fim de vender suas vacas. Porém, ao chegar na cidade, o coronel comprador afirma que não irá comprar as vacas em virtude do fato de algumas terem morrido no percurso. Os dois discutem por esse motivo e Manuel acaba apunhalando fatalmente o coronel. Depois desse fato, inicia-se a saga de Manuel e Rosa pelo sertão a fora, que faz com que o casal entre em contato com cangaceiros e beatos, com a luta entre os pobres e os ruralistas, por conta da reforma agrária, com os membros da igreja, com o cangaceiro Corisco e com Antônio das Mortes, contratado pelos ruralistas e pelo clero pra exterminar “bandidos” e cangaceiros. O excerto cantado pelo coro em “Opinião”, que começa com os dizeres “Te entrega Corisco”, ao que se responde “Eu não me entrego não/ Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão”, é justamente o trecho da banda sonora que acompanha a cena em que Antônio das Mortes persegue e apanha Corisco no sertão, acertando-o com um tiro a queima-roupa. Corisco, então, agoniza e cai ao chão dizendo a seguinte frase: "Mais forte são os poderes do povo". É de se notar, nesse ínterim, que a TECITURA VI engendra literatura, teatro, cinema e canção numa colagem de fragmentos que se propõem a desenhar o retrato do sertão nordestino, em suas condições miseráveis então ignoradas pelo contexto do

“milagre econômico”. À intervenção do coro, sobrepõe-se o relator de João do Vale, sobre a seca que faz muita gente “sovinar água”. E que não é apenas a “seca de jornal”, senão a seca real, que enseja disputas fatais entre vizinhos no desespero por água. A canção “Uricuri”, de João do Vale, compõe a cena e complementa o retrato do drama, relatando que “catingueira fulorou lá no sertão, vai cair chuva a granel”.

TECITURA VII
“QUERO MOSTRAR AO MUNDO QUE TENHO VALOR”

<i>Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ Eu sou o rei dos terreiros</i>	Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão	PC
SAEM. FIM DA PRIMEIRA PARTE		

Ao final da TECITURA VII, que no recorte proposto nesta análise possui um único fragmento, traz a cena em que João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão encerram a primeira parte do “Opinião”, cantando o refrão de “a voz do morro”, que deseja mostrar ao mundo que tem valor. Demarca-se, assim, no encerramento da primeira parte com o desejo que as vozes silenciadas desejam falar.

TESSITURA VIII
DAS CANÇÕES DE PROTESTO À IMPORTAÇÃO CULTURAL

<i>If I had a hammer/ I'd hammer in ther morning/ I'd hammer in the evening/ All over this land</i>	Nara Leão	PC
<i>Essa é uma música do Peter Seeger, que é conhecida no mundo inteiro, cantada pelo Trini Lopez. Eu nunca tinha prestado atenção direito na letra (...) Mas diz mais ou menos assim – Se eu tivesse um martelo, um sino e uma canção, eu os usaria de manhã, de noite, em toda essa terra. E eu tenho um martelo, um sino e uma canção. É o martelo da justiça, o sino da liberdade e uma canção que fala do amor entre todos os homens da terra.</i>	Nara Leão	PF
<i>It's the hammer of justice/ It's the bell of freedom/ It's the song about love/ Between the brother and sisters/ All over this land</i>	Nara Leão	PC
<i>Peter Seeger é um cantor e compositor que percorre os Estados Unidos recolhendo músicas que o povo está cantando. São chamadas canções de protesto. Protest songs. (...) Esse twist diz – eu não tenho medo de cadeia porque eu quero minha liberdade agora.</i>	Nara Leão	PF
<i>Eu ouvi esse disco na casa de Nara. Primeiro eu achei chato, que o cara canta em inglês e eu estou por fora. Mas aí traduziram. Ia ter uma manifestação de rua contra a segregação. Então um pastor reuniu todo mundo na igreja e disse – olha, vocês andem na fila em</i>	Zé Ketí	PF

<i>silêncio. Se a turma xingar, vocês aguentam, ficam andando. Até chegar a polícia. Ai vocês começam a cantar. Então eles foram pra rua. Dali a pouco chegou a polícia. Todo mundo em cana!</i>		
<i>I ain't scared of your jail/ Cause I want my freedom/ I want my freedom now/ I want my freedom now</i>	Nara Leão	PC
<i>Peter Seeger não canta só músicas americanas. Uma das músicas mais aplaudidas no Carnegie Hall foi Guantanamera, com letra de José Martí. José Martí foi um revolucionário cubano do século passado, um dos maiores escritores da língua espanhola, escreveu mais de 70 livros. Esse é um dos seus últimos poemas, escrito ao voltar do exílio, pouco antes de morrer. O povo fez, da sua poesia, uma canção.</i>	Nara Leão	PF
<i>Guantanamera/ Guantanamera, guajira guantanamera/ Guantanamera, guajira guantanamera/ Yo soy un hombre sincero/ De donde crece la palma Yo soy un hombre sincero/ De donde crece la palma/ Y antes de morir me quiero/ Echar mis versos del alma...</i>	Nara Leão	PC
A LUZ ESCURECE. ENTRA O PLAY BACK		
<i>De Nelson Lins de Barros, compositor e crítico da música: “A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado. Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos grandes compositores continuavam comendo. Passamos somente a copiar”</i>	Play Back	PF
<i>Hipócrita/ Sencillamente hipócrita/ Perversa/ Te burlaste de mi</i>	Zé Ketí	PC
<i>Drink rum and Coca-Cola</i>	Nara Leão	PC
<i>Mambo jambo/ Mambo jambo/ Mambo jambo</i>	Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão	
<i>Ê boi/ é roçado bão/ O melhor do meu sertão...</i>	Nara Leão	PC

A TECITURA VIII é voltada, basicamente, à abordagem de dois assuntos: as canções de protesto e a importação cultural no Brasil. Num olhar apressado, seria até possível supor que a segunda parte do espetáculo é mais voltada à análise crítica da produção cultural do Brasil, enquanto a primeira permaneceria circunscrita aos aspectos autobiográficos do elenco e de suas composições. Todavia, entende-se tratar-se tão somente da inserção desses dois assuntos no íterim das tônicas do espetáculo, imiscuídas ao longo do texto completo do show, as quais vão da denúncia da miséria e da pobreza à resistência e ao protesto contra a ditadura militar recém-instaurada. Assim é que a TECITURA VIII principia por apresentar as canções de protesto, “músicas que o povo está cantando”, chamadas canções de *protest songs*. A primeira canção mencionada trata do “martelo da justiça”, do “sino da liberdade” e do “amor entre todos os homens da terra”. Não parece forçoso supor que a intensidade dialógica

do “Opinião” provoca um efeito em que o próprio espetáculo seu “autocomenta” o tempo todo. Acompanha a intervenção do coro a onipresença de um outro coro que figura como mão invisível a associar a colagem dos fragmentos, retomando constantemente a temática global da obra: da justiça (contra a injustiça e as desigualdades sociais), passando pela liberdade (contra a opressão do regime militar), até alcançar o amor entre todos os homens da terra (contra o discurso de violência que predominava no período). Zé Ketí une-se à Nara na TECITURA e comenta as canções de Peter, que não lhe eram, a princípio acessíveis pela dificuldade em relação ao idioma estrangeiro. Faz menção, na sequência, à manifestação de rua contra a segregação, que durou até chegar a polícia, e levar “todo mundo em cana”. A continuidade do diálogo com Nara Leão surge por meio da palavra cantada, por meio da qual a intérprete pontua: “eu quero a minha liberdade agora”. Guantanamera, de José Martí, símbolo da resistência, encerra a primeira parte da TECITURA, na voz de Nara Leão. Até que, nesse instante, intervém o *playback*, que comenta a importação, pelo Brasil, daquilo que “há de pior na excelente música americana”. O eixo guarda associação com a segunda intenção declarada do espetáculo, que era a de retomar a arte tipicamente nacional, apta a manifestar as vontades do povo. O encerramento da TESSITURA VIII acontece entre cantos que ironizam a importação cultural.

TESSITURA IX A PRODUÇÃO CULTURAL NO BRASIL

<i>Em 1943 o Brasil entrou na guerra. Quando estoura a guerra uma porção de gente vai pra polícia porque é o último que vai pra guerra. Vai daí, eu entrei pra polícia porque polícia é o último que vai pra guerra. Lá na PM quem é atleta tem vida mansa, não pega escada dura, horário de ronda de meia-noite às 6. Aí fui pro atletismo porque meu negócio não era fazer muita força. (...) Nessa época os alemães afundaram o navio brasileiro Baependi. Minha turma que fez linha de tiro comigo estava toda no navio. Eu devia estar no Baependi. Por sorte estava batendo perna na rua.</i>	Zé Ketí	PF
<i>Eu vim de muito longe/ Eu vim de muita dor Travessei o mundo/ Atrás de um amor/Mas eu tô tão sozinho/ Mas sozinho não tem/ Quem me dá carinho/ Quem quer ser meu bem (...)</i>	Nara Leão	PC
<i>Eu vim foi do Maranhão, terra de Gonçalves Dias, de Ferreira Gullar. (...) Aí eu cheguei no Rio com quatrocentos reis no bolso. Onde é Copacabana, moço? Tá me gozando? Não. Tou chegando. Fui pra Copacabana. Me empreguei numa obra de ajudante de pedreiro. Dormia na obra, só saía de noite. Sem família, sem amigo, sem ninguém.</i>	João do Vale	PC
<i>Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso, não/ Eu sou um pobre</i>	Nara Leão	PC

<i>caboclo/ Ganho a vida na enxada/ O que eu colho é dividido/ Com quem não plantou nada/ Se assim continuar/ Vou deixar o meu sertão/ Mesmo os olhos cheios d'água/ E com dor no coração/ Vou pro Rio carregar massa/ Pros pedreiros em construção/ Deus até está ajudando/ Está chovendo no sertão Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso, não...</i>		
<i>... Modéstia à parte/ Eu bato no peito/ Eu sou bom lavrador/ Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso, não.</i>	João do Vale	PC
<i>Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até me deixar sem comer/ Que eu não mudo de opinião (...) Falem de mim o que quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel/ Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu.</i>	Zé Ketí	PC
<i>Eu perguntei ao mal-me-quer/ Se meu bem ainda me quer/ Ele então me respondeu que não/ Chorei, mas depois eu me lembrei/ Que a flor também é uma mulher/ Que nunca teve coração...</i>	Nara Leão	PC
<i>Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 1964. Gostava só de cantar junto com a turma da bossa nova. (...) Eu estava no mundo só de testemunha. Aí, entrei no estúdio e cantei uma das músicas que mais gosto – A insensatez do Tom...</i>	Nara Leão	PF
<i>A insensatez que você fez/ Coração mais sem cuidado/ Fez chorar de dor/ O meu amor/ Um amor tão delicado</i>	Nara Leão	PC
<i>Coração, coração, minha filha, coração já está superado. (...) Mas você tão bonitinha, tão gostosinha, perdendo tempo com coração, coração. Sabe? Sua voz, se você caprichar, joga pro nariz que fica sensual. Isso é que interessa, filha. Voz de cama, entende? Eu te ajudo, te promovo. Vai pra minha casa, põe a voz no nariz e vamos da um treino.</i>	Zé Ketí	PF
<i>Nessa parte eu tive mais sorte que você, Nara. Nunca ninguém me cantou. Eu trabalhava de servente de pedreiro numa obra da Rua Barão de Ipanema. De noite ia na rádio conhecer os artistas. Depois de dois meses o Zé Gonzaga gravou minha música. Depois de um ano a Marlene gravou “Estrela Miúda”. E começou a fazer sucesso...</i>	João do Vale	PF
<i>Avante, avante/ Avante companheiros/ Vamos fazer mais filmes/ Muitos filmes brasileiros...</i>	CORO	PC
<i>Esse hino é um hino que eu fiz de brincadeira para a equipe do filme Rio 40 graus. Fiz parte da equipe. (...) Juntou todo mundo – jornalistas, estudantes, artistas, todo mundo, e a fita saiu. O cinema novo estava começando de novo.</i>	Zé Ketí	PF
<i>Brasil, meu Brasil, teu cenário é sem igual/ Nós te dedicamos/ Rio 40 graus, mais um filme nacional</i>	CORO	PC
<i>Cinema era difícil mesmo...</i>	João do Vale	PF
<i>Foi Cinema Novo, foi Bossa Nova, foi teatro... (...) O Cinema Novo ajudou muito a música popular brasileira. Para que ela falasse novos temas, para que ficasse mais ampla, voltada para grandes plateias, para sentimentos coletivos. “Rio 40 graus” deu “Voz do Morro”, “Rio Zona Norte” deu “Malvadeza Durão”</i>	Nara Leão	PF
<i>Mais um malandro fechou o paletó/ Eu tive dó, eu tive dó/ Quatro velas acesas/ Encima de uma mesa/ E uma subscrição para ser</i>	Zé Ketí	PC

<i>enterrado/ Morreu Malvadeza Durão...</i>		
<i>... Ama, o morro ama/ Um amor aflito, um amor bonito/ Que pede outra história...</i>	Zé Ketí	PC
<i>Tristeza não tem fim, felicidade sim...</i>	Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão	PC
<i>Sérgio Ricardo e Rui Guerra: “Esse mundo é meu”</i>	João do Vale	PF
<i>Saravá, Ogum/ Mandinga da gente continua/ Cadê o despacho pra quebrar...</i>	Nara Leão	PC
<i>O sertão vai virar mar/ E o mar virar sertão...</i>	CORO	PC
<i>Glauber Rocha – Sérgio Ricardo – “Deus e o Diabo na Terra do Sol”</i>	Zé Ketí	PF
<i>Está contada a nossa história/ Verdade, imaginação/ Espero que o senhor/ Tenha tirado a lição/ Que assim mal dividido/ Esse mundo está errado/ Que a terra é do homem/ Não é de Deus nem do Diabo</i>	Nara Leão	PC
<i>Com isso tudo acontecendo a bossa nova avançou (...) Carlos Lira foi trabalhar com Zé Ketí, Cartola, Nelson Cavaquinho...</i>	Nara Leão	PF

A TECITURA IX trata, especificamente, da produção cultural do Brasil, passando pelas circunstâncias históricas e autobiográficas que acarretaram reflexos na arte, da vida difícil do pobre nos grandes centros urbanos e do cotidiano do morro, retratados no samba, à miséria e à exploração no sertão nordestino, descritos no baião. Zé Ketí e João do Vale apresentam, assim, suas histórias e sua arte de maneira alternada, sucedidos por Nara Leão, que interpreta as suas canções. Caminham da denúncia à resistência (“podem me prender/ podem me bater”), que surge nos refrãos de “Opinião”, canção que dá título ao show. Até que Nara Leão enfim de apresenta e reforça uma das tônicas do espetáculo: “Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de abril de 1964”. Em seguida, comenta que “estava no mundo só de testemunha” e começa a cantar insensatez, numa referência à bossa nova, que pode, inclusive, ser compreendida como uma referência crítica à bossa nova, tendo em vista a sua suposta distância em relação à arte engajada e a sua associação à arte de exportação. Nesse instante, um dos únicos do espetáculo em que Nara fala não como intérprete, mas como pessoa, intervém Zé Ketí interpretando a figura de um produtor musical, que repreende Nara por, mesmo sendo “tão bonitinha, tão gostosinha”, perder tempo com “coração”. Convida Nara, então, pra ir à sua casa em busca da fama, numa insinuação à situação à qual era submetidas mulheres artistas que batalhavam pelo sucesso. Uma alusão, também, ao preconceito que lhes rondava, sobretudo em tempos de marchas com Deus pela família. João do Vale entra em cena para comentar que, mesmo nunca tendo sido cantado, o início da carreira fora difícil. Daí em diante, a TECITURA apresenta menções à literatura, ao teatro, ao cinema e à música nacional (“foi Cinema Novo, foi Bossa Nova, foi

teatro...”). Nara Leão faz, ainda, uma importante referência às manifestações poéticas de alcance coletivo, as quais, abarcando novos temas, passaram a possuir, também, um alcance mais amplo, voltado para grandes plateias, “para sentimentos coletivos”. A TECITURA encerra-se com a colagem de fragmentos de canções e excertos de outras manifestações artísticas, abrindo espaço para a TECITURA seguinte, que passaria a tratar da arte engajada.

TECITURA X
A ARTE ENGAJADA

<i>Eu queria fazer um disco com músicas de vocês, com música do Sérgio Ricardo, Tom, Vinícius, Lira, com folclore, com grandes sucessos da música popular brasileira. Um disco de todo mundo pra todo mundo. Como é Sina de Caboclo?</i>	Nara Leão	PF
<i>Mas plantar pra dividir/ Não faço mais isso, não...</i>	João do Vale	PC
<i>Mas plantar pra...</i>	Nara Leão	PC
VOZ INTERROMPE		
<i>Nara Leão</i>	Play Back	PF
<i>Heim?</i>	Nara Leão	PF
<i>Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?</i>	Play Back	PF
<i>Vou.</i>	Nara Leão	PF
<i>Baião, Nara? (...)</i>	Play Back	PF
<i>Por que? A Constituição não permite cantar baião?</i>	Nara Leão	PF
<i>Nara. Você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.</i>	Play Back	PF
<i>Eu me viro. “Mas plantar pra...” (...)</i>	Nara Leão	PF
<i>O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é? (...) Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?</i>	Play Back	PF
<i>Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sente, canta.</i>	Nara Leão	PF
<i>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?</i>	Play Back	PF
<i>Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele. (...)</i>	Nara Leão	PF
<i>Você não vai conseguir, 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 amigo seu e...</i>	Play Back	PF
<i>E no entanto é preciso cantar/ Mais que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade/ A tristeza que a gente tem/ Qualquer dia vai se acabar/ Todos vão sorrir, voltou a esperança/ É o povo que dança/ Feliz a cantar (...)/ O povo na rua dançando e cantando/ Seu canto de paz.</i>	Nara Leão	PC

A TECITURA X lança em cena a arte engajada e retoma o questionamento introdutório do “Opinião” (“menino, quem foi seu mestre?”) com outro questionamento, por meio “o povo” apresenta à classe média, representada na figura de Nara Leão, a sua indagação. Nara reivindica o seu direito de ir além da bossa nova e gravar “um disco de todo mundo pra todo mundo”, mas é interrompida pela *voz off*, que indaga: “Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?”. Trata-se, pois, da explicitação da forma por meio da qual “o povo” cobra, à classe média, uma explicação. “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, por sua vez, dá a sua explicação: “Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele”. É por meio da TECITURA X que as representatividades presentes sobre o palco se confrontam por meio da indagação em relação à finalidade da arte engajada, que responde à conjuntura então vivenciada com a sua reivindicação possível, manifestada no fato de que “a tristeza que a gente tem/ qualquer dia vai se acabar/ todos vão sorrir, voltou a esperança/ é o povo que dança/ feliz a cantar”, pois, apesar das mazelas, “no entanto é preciso cantar”.

TESSITURA XI
O SILENCIAMENTO

OS TAMBORES RUFAM ZÉ KETI LÊ A SENTENÇA DE TIRADENTES EXTRAÍDA DOS AUTOS DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA		
<i>Portanto, condenam o réu Joaquim da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, a que seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e ali morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e seja pregada em um poste alto até que o tempo a consuma e o seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em postes pelo caminho de Minas, aonde o réu teve as suas infames práticas. Declaram o réu infame, e seus filhos e netos, sendo os seus bens confiscados. A casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique</i>	Zé Ketí	PF
<i>Foi no ano 1789 em Minas Gerais que o fato se deu/ E havia derrame do ouro/ Que era um tesouro / Que os brasileiros tinham de pagar. (...)/ O mineiro que é bom brasileiro / E que é altaneiro/ Garrou a pensar/ Se esse ouro/ É ouro da terra/ Da nossa terra/ Porque é que ele vai/ Se juntaram numa reunião Resolveram fazer uma conspiração/ Manoel da Costa/ Antônio Gonzaga Oliveira Rolim/ e tem mais um nome que é o nome do homem/ que foi mais herói/ êsse fica pro fim/ E o nome do homem que foi mais herói aprenda quem quiser: José Joaquim da Silva Xavier (...) Se saber mais tu queres/ Lhe digo era alferes/ Era um militar/ E havia entre os conjurados/ Um homem danado, veja o que ele fêz:</i>	Nara Leão	PC

<i>seu nome é triste sem glória/ Silvério dos Reis, Silvério dos Reis/ Escondido feito um bandido/ Ésse traidor foi correndo/ Falar pro governador/ Contou tudo, fêz uma tal cena/ Que o Visconde de Barbacena/ Soltou os milicos na rua/ Mandou sentar a pua/ Pegar e bater Matar e prender Matar e prender</i>		
--	--	--

A TECITURA XI introduz, na narrativa do espetáculo, o silenciamento, pois retrata que aquele que se insurge e conjura termina enforcado. Ary Toledo, por meio da canção “Tiradentes”, ao descrever na canção a passagem histórica da Inconfidência Mineira, faz uma crítica corrosiva à ditadura militar. A canção é precedida da leitura, por Zé Keri, em tom grave, da sentença de Tiradentes, extraída dos autos da Inconfidência Mineira. No íterim da canção a opressão é descrita por meio do relato de que, depois da delação, pelo inconfidente traidor, o Visconde de Barbacena “soltou os milicos na rua/ mandou sentar a pua/ pegar e bater/ matar e prender”. É, mais uma vez, o “pega, mata e come!”, que vem à tona protestar contra a opressão e a violência praticadas pelo regime militar.

TESSITURA XII A RESISTÊNCIA

<i>Pobre não é um/ Pobre não é dois/ Muito mais de três/ E vai por aí...</i>	Zé Keti e CORO	PC
<i>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!</i>	CORO	PC

A TECITURA XII marca o encerramento do espetáculo. Por detrás das discussões políticas, da “morte” abstrata provocada pela circunstância do golpe, prevalece a morte tácita, que é “coisa de todo dia”, pois que derivada da fome. Retrato de um cenário conhecido de um país permeado de necessidades emergenciais. Questiona-se, sim, o regime. Reivindica-se, sim, a liberdade diante da censura. Mas, antes de tudo, percebe-se uma necessidade de vida. Essa necessidade, sobre os palcos do espetáculo “Opinião”, coloca à luz de *spots* a camada dos invisíveis, dos esquecidos pelo “milagre econômico”. São esses esquecidos que, no íterim do espetáculo “Opinião”, manifestam, no espaço da poética e da política, a sua voz.

5. CAPÍTULO QUINTO: POÉTICAS QUE DÃO VOZ

*“Esses são termos muito lúcidos do contraste que vai ao âmago do papel social do teatro como ele o concebe: uma performance viva que propõe um diálogo ativo com seu público”*⁷⁸

*“O que é essa palavra que não tem atrás de si a caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade?”*⁷⁹

Das poéticas da voz às poéticas que dão voz encontramos uma evidência nevrálgica que alimenta a espinha dorsal desse conúbio: é no espaço relacional entre a voz de um sujeito e o ouvido de outro que emerge o político. Assim é que do espaço da poética ao espaço da política a vocalidade conduz à cena a presença de um sujeito que sustenta a materialidade de uma voz. O sujeito passa a ser, portanto, a sua própria voz – corpórea, semântica, contextual, relacional e singularmente identificada. É sobre a voz que numa performance poética se institui a palavra. “O que é essa palavra que não tem atrás de si a caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade?” – questiona Maurice Blanchot (2011: 54). Eis a razão pela qual antecipa-se, desde já, a evidência de que algumas vozes acabam silenciadas não pelo que dizem, mas pelo que são.

“Opinião” conduziu ao palco não apenas uma conjuntura, como também uma nova estética, epicamente estruturada. Porém trouxe, acima de tudo, vozes que, singulares em sua pluralidade, permitiram um jogo, ao mesmo tempo, dialético, dialógico e ritualístico. É Heloísa Buarque de Hollanda quem muito bem define a originalidade do *insight* de “Opinião”:

Aquele que era objeto virou sujeito, o que é fantástico! O Zé Ketí era objeto, total objeto. Porque os intelectuais achavam que o povo não sabia nada. Que o povo tinha que ser instruído sobre suas demandas (...) Hoje, se você pensar em “periferia”, hoje você vê o mundo que existia entre os anos 60 e os anos 2000. Então você ia lá e dizia, tentava até falar (...) Por exemplo, tem um poema belíssimo do Ferreira Gullar que é o “João boa morte”. Ele tentava até falar em cordel, pra ficar mais fácil. (...) De repente, esse cara que era objeto de formação, objeto de politização, ele vira sujeito no palco. E pergunta pra Nara ‘O que é que é isso? O que é que você tá querendo comigo?’ Isso é uma revolução⁸⁰.

A leitura de Heloísa Buarque de Hollanda revela, ao menos, dois fatores. Primeiro remete à dificuldade encontrada pela arte engajada em representar “o povo”, numa tentativa

⁷⁸ Leslie Halkins Damasceno, a propósito do fazer teatral de Vianninha, em “Espaço Cultural e Convenções Teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho”.

⁷⁹ Maurice Blanchot, em “Uma voz vinda de outro lugar”.

⁸⁰ Entrevista concedida por Heloísa Buarque de Hollanda à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

didática de “falar ao povo”. Assim é que atores se travestiam de povo na intenção muitas vezes frustrada de lhe conferir representação. As necessidades do povo eram, assim, lidas e conduzidas ao palco para tentar contar ao próprio povo o que lhes era necessário. Especificamente no caso do teatro engajado da metade do século XX no Brasil, essa articulação representava a condução da classe média ao palco para ir até o espaço do povo mostrar ao próprio povo a sua condição e as suas necessidades. Era assim que o CPC da UNE levava, por exemplo, peças teatrais ao meio operário, enquanto Augusto Boal partia em direção ao campo para falar ao trabalhador rural. Na literatura escrita a situação seguia esse mesmo fluxo: basta fazer menção, por exemplo, à coleção “Violão de Rua”, da série “Cadernos do Povo”, da qual os autores eram poetas como Ferreira Gullar, Moacyr Félix, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim e Vinicius de Moraes. “Opinião” inverte essa ordem: conduz o operário e o trabalhador rural ao palco a fim de que ambos falem à classe média. E tratava-se de falar tanto à classe média representada sobre o palco e diretamente indagada (no caso, Nara Leão) quanto à classe média que estava na plateia. Não é demais lembrar que a plateia do Teatro de Arena era composta, em sua maioria, por estudantes e artistas engajados. “Opinião” subverte a padronização dos espaços da poética e da política ao conduzir ao palco as vozes silenciadas que permeavam o eixo temático do show, pois:

A nova forma teatral abria espaço para a inserção da poesia viva que emergia da performance em cena e figurava como uma espécie de diálogo com a plateia e a conjuntura vigente. Opinião conferia, destarte, voz aos silenciados pelo regime, quer seja em decorrência de sua marginalização social, que se configurava como um dos eixos temáticos do show, quer seja pela perseguição e pela censura que vigoraram durante os anos de chumbo (GOUVEIA: 2019, 344).

Compreendido esse aspecto, o que seriam, enfim, “poéticas que dão voz”? Na ausência de uma definição teórica específica, propõe-se a apreensão da noção sob dois prismas, sendo um voltado a um plano geral e o outro a um plano mais específico. Assim é que, num plano geral, podem ser consideradas poéticas que dão voz as manifestações poéticas distintas, em diversas linguagens, configurações e formas, que conferem espaço de fala a vozes silenciadas. E o que seriam vozes silenciadas? Tratar-se-ia de vozes que, quer seja em função de condicionamentos históricos (numa vertente diacrônica), quer seja em função de circunstâncias específicas (numa perspectiva sincrônica), perderam o seu direito de fala. Existe um silenciamento – ostensivo – que emerge, especialmente, em contextos autoritários, por exemplo. Porém existe outro silenciamento – tácito – que acompanha o curso da história e das civilizações. Numa perspectiva específica, são consideradas, enfim, poéticas que dão voz

as performances que permitem conduzir ao espaço da cena essas mesmas vozes silenciadas, em sua literalidade e em sua literariedade. A essência recai sobre a capacidade que essas manifestações poéticas possuem de conferir espaço para a manifestação de vozes físicas e metafísicas cuja existência torna-se visível também em função do sujeito. Manifestar-se é, pois, uma forma de situar-se no mundo, pelo que o apelo vocal invoca os *spots* às subjetividades esquecidas, abafadas e excluídas dos discursos hegemônicos. Essas vozes silenciadas, no âmbito das poéticas que dão voz, invocam e recuperam o seu direito de fala no “espaço da praça”⁸¹, para além do universo canônico da escritura. Prescinde-se, muitas vezes, da própria assinatura, que abre mão da autoria em prol de instantes de manifestação perpetuados na movência da voz. Compreendamos melhor os pormenores dessa articulação.

5.1. “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva”

Ao afirmar que por detrás de toda voz existe “uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras”⁸² – Ítalo Calvino coloca-nos diante da evidência de que a voz provém sempre de uma garganta e, por essa razão, também de um corpo. Eis, pois, um princípio que situa a palavra e o corpo numa mesma equação. É essa a lição primeira de Adriana Cavarero que, a partir da premissa, apresenta-nos a conexão entre o que é dito e o “quem” por detrás da palavra. Ou seja, paralelamente ao que se diz, existe um “alguém” que diz. Esse alguém, por seu turno, torna-se irrepetível à medida que irrepetível é, também, a sua voz. Trata-se daquilo a que Adriana Cavarero atribui o nome de *unicità*⁸³, cujo significado parece ter sido melhor atendido pela tradução para a língua portuguesa (unicidade⁸⁴) que para língua inglesa (*singularity*⁸⁵). Falamos, pois, da unicidade da voz.

Um apontamento de extrema relevância que advém dos estudos de Adriana Cavarero acerca da filosofia da expressão vocal está relacionado à atenção que se chama ao fato de que, para além de mero instrumento de transmissão do significado, é dotada a voz, ela mesma, de outros significados, inscritos em sua materialidade. Atentemo-nos, num primeiro

⁸¹ Alude-se, com a expressão “espaço da praça”, às manifestações poéticas de alcance coletivo, divulgadas por meios diversos, as quais expandem o seu alcance e democratizam o espaço de fala, já que “a praça é do povo, como o céu é do condor”.

⁸² Ítalo Calvino, in. “Um rei à escuta”.

⁸³ CAVARERO, Adriana. **A più voci: Filosofia dell'espressione vocale**. Milano: Feltrinelli, 2003.

⁸⁴ CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Trad. Flávio Berrigno Barbetas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁸⁵ CAVARERO, Adriana. **For more than one voice: Toward a Philosophy of vocal expression**. Transl. Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.

momento, apenas essa máxima: lida sob a materialidade que lhe é própria, a voz “significa” – “viva e corpórea, única e irreproduzível” (CAVARERO, 2011: 16). A voz é, assim, dotada do elementar traço de unicidade que a distingue de todas as outras vozes, ainda que se trate de vozes que venham a pronunciar as mesmas palavras. Nesse aspecto, parece-nos possível afirmar que a unicidade da voz invoca, também, a unicidade do sujeito. Da voz ecoa a condição humana da unicidade na medida em que a voz nos apresenta dados elementares da existência: sexo, idade, condições físicas etc. Atributos que pertencem, propriamente, à ordem do corpo e que são dotados de significado tanto na instância da vida quanto na instância da performance poética. É de se observar, sobre esse particular, que, tendo o “Opinião” se configurado como show-verdade, ele abarcou em si, a um só tempo, ambas as dimensões, que passaram a compor o comboio de suas significações. É nesse sentido que Zumthor afirma que a voz “informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do rosto, uma pessoa é traída pela sua voz” (ZUMTHOR, 2010: 14).

Tem-se, assim, que a primeira característica da voz, no íterim de uma poética que “dá voz”, é que ela abre espaço para um discurso que, ainda que coletivo, é fundado numa unicidade, que pode vir a representar, quando trazida à cena, conteúdos diversos que emergem, num primeiro momento, do próprio sujeito, conferindo àquilo que é dito uma instância autoral distinta daquela esculpida sobre a legitimação da escritura. A materialidade da voz passa a ser, portanto, também a representação de uma ampliação do sentido que extrapola os limites do signo linguístico, acrescentando ao texto uma excedente semântica. Essa excedente semântica, por seu turno, subverte a própria noção de autoria, visto que o *performer*, intérprete de uma mensagem poética, acaba por se tornar, em certa medida, o seu autor, por ser, justamente, o portador da voz: aquele que porta a voz não é, senão, o porta-voz.

Isso posto, passemos a uma elucidação do que seria possível extrair de uma análise específica das vozes físicas de “Opinião”:

- João do Vale: homem, negro, 30 anos, estatura média, mais gordo que magro;
- Zé Ketí: homem, negro, 43 anos, estatura média, magro;
- Nara Leão: mulher, branca, 22 anos, magra.

É de se notar que a descrição da voz física confunde-se em considerável medida com uma ficha cadastral. Não chega a ser biografia pela ausência de dados situados para além da ordem do corpo, como a formação e o estado civil, por exemplo. Estando ausentes

também, nessa catalogação, a descrição física e sinestésica especificamente da voz, que poderia ser assim classificada⁸⁶:

- João do Vale: (sobre a voz) barítono e anasalada.

- Zé Keti: (sobre a voz) barítono e ressoante.

- Nara Leão: (sobre a voz) soprano e delicada.

Acrescentemos, pela relevância na análise, Maria Bethânia:

- Maria Bethânia (sobre a voz): contralto e imponente.

Entendamos, pois, nesse ínterim, ao menos dois aspectos. O primeiro relacionado ao fato de que a voz, por sua instância física, acusar o seu portador. Ela classifica o sexo, a idade, a cor, as mínimas características. O que nos interessa, propriamente, no presente momento, é a compreensão de que a voz traz consigo uma pessoa, ou seja, aponta para um referencial que é da ordem do corpo: corpo vivo, que chora e canta. Por outro lado, a voz, por si mesma, ainda que inarticulada, “significa”, o que importa reconhecer a existência de uma instância semântica que na performance poética ultrapassa os limites da palavra. Qualquer que seja a palavra pronunciada, nenhuma palavra é a mesma quando veiculada em outra voz. Nem mesmo a mesma voz porta a mesma palavra, a depender do tempo (cronológico) e das circunstâncias que envolvem o discurso. “Opinião” permite atestar o que aqui se apresenta como hipótese, senão vejamos.

“Carcará”, canção de João do Vale que alçou a alcunha de “canção-síntese” do show, registrou sua presença no “Opinião” de maneiras distintas: primeiro sob a interpretação de Nara (em 1964), depois sob a interpretação de Maria Bethânia (em 1965). Duas performances contrastantes que conduziram ao palco a mesma cena poética: precedida de um excerto de “Missa Agrária”, a canção “Carcará” era sucedida pela leitura dramática de um relatório da SUDENE, sobre os dados da migração de nordestinos no Brasil na metade do século XX. Na voz de Nara Leão, a canção era cantada em tom lírico, intensificado pelo refrão, cantado na voz soprano de Nara uma oitava acima. O registro de áudio da performance encontra-se disponível no *youtube*⁸⁷. Na voz de Maria Bethânia, por seu turno, a canção era cantada em tom épico, com uma forte conotação de denúncia, que no voz grave de Maria

⁸⁶ É de se notar que a catalogação das vozes, até mesmo para os estudos mais específicos das vozes, oferecem desafios. Tem-se, de uma maneira geral, as classificações clássicas das vozes masculinas e femininas nas teorias do canto erudito. Mas a classificação dos timbres, por exemplo, não raramente exige a utilização de metáforas (forte, aveludado etc), justamente pela ausência de conceitos específicos capazes de apreender essa dimensão semântica. Sobre o assunto, sugere-se, para um maior aprofundamento, consulta ao capítulo “O gesto vocal”, da dissertação de mestrado “**Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de ‘Carcará’**” (GOUVEIA, 2012).

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=j5aKVuGGUX0>.

Bethânia refletia a violência da ave de rapina que dava nome à canção. A performance de Maria Bethânia, em registro audiovisual, também se encontra disponível no *youtube*⁸⁸. Mesmo uma análise superficial das performances poéticas de Nara Leão e Maria Bethânia em “Opinião” é capaz de alcançar o excedente de sentido que na canção emerge da voz física, para além das palavras⁸⁹. É nesse contexto que se confirma um pressuposto fundamental: “uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído por um *medium* que o transmite” (ZUMTHOR, 2010: 4). Assim, mesmo a voz enquanto voz, tal qual se oferece ao canto, possui o seu significado, pois:

A função extensa da vocalidade humana, da qual a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única, nem talvez a mais vital: eu reconheço o exercício de sua força fisiológica, sua faculdade de produzir fonia, a ação de organizar essa substância. O *phôné* não se une imediatamente ao sentido, mas lhe prepara o meio em que ele se afirmará; como tal, contrariamente à opinião de Aristóteles no *De interpretatione*, ele não produz símbolos. Nesta perspectiva, em que a oralidade significa vocalidade, todo o logocentrismo se desfaz.

E o que isso representa no ínterim da performance poética? Quer dizer que a dimensão semântica da voz encontra um espaço reservado na ação complexa que caracteriza a performance. Retomemos a definição de Zumthor: ação complexa por meio da qual a mensagem poética (no caso, o texto) é, simultaneamente, transmitida (o que remete à presença do *performer*) e recebida (o que remete à presença do interlocutor). Cada um desses três eixos possui, por seu turno, micro-instâncias de significação. A voz física encontra-se, nesse caso, ligada ao *performer*. Não à mensagem poética que o *performer* transmite, da qual é mera pontífice, mas sim ao próprio *performer*, numa conexão que seria viável ainda que a manifestação consistisse em mera manifestação vocálica inarticulada. Depois, alcança-se, ainda, o registro autoral que na voz física é imprimido pelo *performer*. Se à ninguém foram atribuídas formalmente as palavras, as palavras pertencem ao portador. Uma vez que a voz física, remetendo à presença do corpo, acusa um portador, ela transforma o portador dessa voz, ao mesmo tempo, em portador de um discurso, expandindo a voz física para outra extensão, de cunho abstrato, qual seja, a da voz metafísica, que também emergirá eivada de sentido no ínterim da performance poética.

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>.

⁸⁹ Para acesso a uma análise comparativa aprofundada acerca das performances poéticas recomendamos consulta à dissertação de mestrado “**Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de ‘Carcará’**” (GOUVEIA, 2012).

5.2. “A voz ultrapassa a palavra”

“Ela é, segundo expressão de D. Vasse, aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem” – assinala Zumthor (ZUMTHOR, 2010: 13), acerca da voz. Da literalidade da voz, em sua materialidade, emerge a sua instância metafísica⁹⁰. Em sua instância metafísica, a voz estaria relacionada diretamente ao enunciado, para além de uma construção linguística abstrata, possuindo, portanto, uma dimensão axiológica, na medida em que o portador da voz imprime seus valores naquilo que é dito (NUTTO, 2019, no prelo). É no ínterim da compreensão acerca da instância metafísica da voz que Bakhtin desenvolve o conceito de *heteroglossia*, que alude às diversas vozes sociais decorrentes da estratificação de perspectivas, concepções de mundo, pontos de vista e concepções ideológicas presentes no discurso:

Em cada momento da sua formação a linguagem diferencia-se não apenas em dialetos linguísticos, no sentido exato da palavra (formalmente por indícios linguísticos, basicamente por fonéticos), mas, o que é essencial, em línguas sócio-ideológicas: sócio-grupais, “profissionais”, “de gêneros”, de gerações, etc. A própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências, etc.). (BAKHTIN, 2010: 82)

Tradução para a língua inglesa do vocábulo *raznoréchie* (разноречие), a *heteroglossia* encontra, na língua portuguesa, traduções como *plurilinguismo* e, a que nos parece mais pertinente, *heterodiscurso*, presente nas traduções mais recentes de Paulo Bezerra (BEZERRA, 2015: 29)⁹¹. Na tradução de “Teoria do Romance I: a estilística”, publicada em 2010 pela Editora 34, especificamente no “Breve glossário de alguns conceitos-chave”, Paulo Bezerra esclarece:

Heterodiscurso ou diversidade de discursos: tradução de *разноречие* (*raznoréchie*), palavra antiga da língua russa formada pela aglutinação de *razno* (ou *raznii* – diferente, diverso, outro, equivalente ao prefixo grego *heteros*) e *riéchie* (ou *rietch* – discurso, fala, linguagem). *Raznoréchie* significa discrepância de palavras, de sentidos, diferença de opiniões, de avaliações; divergência. Na terminologia bakhtiniana, heterodiscurso inclui: dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, das

⁹⁰ Fazemos alusão à acepção clássica aristotélica do termo “metafísica”, relacionada à investigação das realidades que transcendem a experiência sensível.

⁹¹ Em nota explicativa, Paulo Bezerra esclarece que “Heterodiscurso é minha tradução para a antiga palavra russa *raznoréchie*, que no Brasil foi traduzida como *plurilinguismo* e *heteroglossia*” (Bezerra, 2015: 29).

linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas. Em suma, trata-se de um heterodiscurso social que traduz a estratificação externa da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica (BAKHTIN, 2015: 246-247).

Em conformidade com o esclarecimento conceitual de Paulo Bezerra, a heterodiscursividade refletida na pluralidade das vozes sociais faz, assim, referência à diversidade de discursos (nas palavras, no sentido, nas opiniões e juízos de valor). Bakhtin alia, nesse comenos, a diversidade de vozes sociais à diversidade de vozes individuais (em sua materialidade), salientando que:

Para o falante individual, a palavra "encontra-se na fronteira entre o eu e o outro. a palavra em linguagem é metade de outra pessoa. Torna-se palavra 'própria' apenas quando o próprio falante preenche com a sua própria intenção, seu próprio sotaque, quando ele se apropria da palavra, adaptando-a a sua própria intenção semântica e expressiva" (MELLO apud BAKHTIN: 97).

Alcança-se, aqui, o primeiro traço distintivo entre a unicidade da voz física (em sua materialidade, orgânica e antropológicamente determinada) e a unicidade dialógica da voz metafórica (pois que constituída por uma pluralidade de discursos). Convivem, assim, num mesmo elemento – e aqui nos referimos propriamente à voz – traços de uma singular individualidade cuja formação é, em sua dialogicidade, coletiva. Uma maneira mais clara de trabalhar os conceitos encontra-se na exemplificação, à semelhança do que foi apresentado em relação à dimensão física da voz. Assim, de volta ao espetáculo “Opinião”, verifica-se, em relação à voz metafísica, a seguinte classificação exemplificativa possível:

- João do Vale: sertanejo, negro, neto de escravos, semianalfabeto, pobre;
- Zé Ketí: carioca, sambista, negro, alfabetização mediana, “malandro”, pobre.
- Nara Leão: carioca, bossanovista, branca, formação acadêmica, classe média alta.

As classificações acima descritas não se pretendem exaustivas e é necessário que se frise bem: o seu propósito não é a categorização, por sua própria natureza limitante, mas sim a elucidação que melhor permita a compreensão da dimensão que se pretende abarcar. Disso decorre que a natureza metafísica das vozes do “Opinião”, as quais integram a dimensão semântica do espetáculo, também se apresentam num campo de significação expandido para além da palavra. A voz do sertanejo sobre o palco carrega marcas axiológicas, também presentes na voz do sambista do morro, assim como na voz da bossanovista carioca. Essa própria classificação – “bossanovista carioca” – chama a atenção para uma associação

entre [discurso – voz física – voz metafísica], que pode ser descrita na seguinte indagação: a qualquer um é reconhecido como legítimo cantar bossa nova? “Opinião” problematiza a questão quando a *voz off* indaga Nara Leão acerca de suas possibilidades de cantar baião, sendo “Nara Leão”. E o que é ser “Nara Leão”? De onde vem os contornos dessa identidade ainda pouco conhecida à época da estreia do espetáculo? Vem justamente da dimensão metafísica da voz, que não apenas expande o sentido da palavra como parece assegurar verossimilhança, numa dimensão que se poderia chamar de “ética”, ao discurso. Mais uma vez ética e estética aparecem no “Opinião” de maneira articulada. O espetáculo “Opinião” trabalha o tempo todo com essa ciranda, ao conferir a fala do sertanejo nordestino à voz do sertanejo nordestino, a fala do sambista carioca à voz do sambista carioca e a fala da bossa novista carioca à voz bossanovista carioca, atribuindo, dessa forma, uma especial legitimidade aos discursos. Ademais, é a partir daí que são traçados, em articulação dialógica, os eixos sociais e geográficos do espetáculo. A semântica global do “Opinião” considera esse jogral em cada uma de suas entrelinhas. E brinca – literalmente – com esse enviés, utilizando-o para compor as tessituras da peça com fragmentos obliquamente cortados, como enfeites e acabamentos aptos a alinhavar os discursos, na dimensão *heteroglóssica* do espetáculo.

5.3. “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana”

O caráter poético da fala não se limita ao significado da palavra, assim como o caráter político da palavra não se inscreve somente no conteúdo do que se fala, senão e sobretudo na unicidade de “quem” fala. Hannah Arendt elucida essa noção ao afirmar que “a situação se torna política por definição porque é a linguagem que faz do homem um ser político” (CAVARERO apud ARENDT: 220). Adriana Cavarero traduz o sentido na sentença no âmbito da sua filosofia da expressão vocal, ao esclarecer que:

A politicidade da palavra, segundo Arendt, não consiste em significar, exprimir, comunicar alguma coisa: mesmo que sejam significados tradicionalmente políticos, como o justo, o útil, o bem e o mal. Consiste sim em revelar aos outros a unicidade de quem fala. (...) Mesmo aparecendo já “na forma única do corpo e no som da voz”, a unicidade assume um estatuto político somente por meio dos atos e das palavras daqueles que, dessa maneira e ativamente, a mostram e se mostram. A esfera política é precisamente gerada por esse compartilhamento de atos e palavras que Arendt sintetiza com a categoria da *ação* (CAVARERO, 2011: 220).

A palavra poética se torna palavra política na medida em que, ao nos conduzir para um referencial que é da ordem do corpo, apresenta-nos uma dimensão metafísica que,

dotada de conteúdo axiológico, transforma-se, no exercício da função relacional da voz em contato com o ouvido do outro, em ação. É precisamente nesse ponto que o agir político coincide com a agir poético, pois a voz em cena, para além da mensagem, passa a comunicar o próprio “eu”. Mais do que as palavras pronunciadas, a voz passa a representar, assim, um corpo que se comunica e que, ao se comunicar, reivindica o seu espaço de fala e registra a sua ação sobre o mundo. A voz política demarca o seu espaço sempre numa função relacional com o outro – é dizer: com as outras vozes com as quais se encontra em diálogo, sejam vozes físicas ou metafísicas, dotadas de poeticidade e de politicidade. Trata-se de uma marca escancarada da dialogicidade dos discursos.

Por outro lado, um dos paradoxos da voz diz respeito ao fato de, mesmo remetendo à unicidade e por isso mesmo reivindicando a singularidade do indivíduo que a porta, a voz, no espaço da praça, revela um alcance coletivo, naturalmente por ser a voz mesma em si dialógica. Assim é que se pode afirmar que:

Todos os seres humanos são únicos, mas apenas quando e enquanto interagem com atos e palavras podem comunicar entre si essa unicidade. Sem essa comunicação, sem essa ação sobre um espaço compartilhado de exibição recíproca, a unicidade permanece um mero dado ontológico, isto é, o dado de uma ontologia que não chega a se *fazer* política (CAVARERO, 2010: 228).

Assim, da unicidade à coletividade, a voz adquire, nessa organização dialógica, fundada na alteridade porosa dos enunciados, a sua dimensão plural. A própria expressão “voz do povo”, nesse sentido, revela, em certa medida, essa articulação, pois apresenta uma coletividade que, indeterminada ou não, converge no propósito daquilo que aquela determinada voz, naquele determinado espaço, naquele determinado momento, expressa e representa. Assim foi que, sobre o palco do “Opinião”, manifestaram-se vozes políticas distintas:

- João do Vale: sertanejo nordestino, migrante, pobre.
- Zé Keti: favelado, operário, pobre.
- Nara Leão: classe média, mulher.

É de se notar que as classificações políticas das vozes também não são categóricas ou exaustivas, mas comportam, antes, um leque de significações, cujos recortes tornam-se possíveis a depender do contexto em que se pretende realizar uma análise. No caso de “Opinião”, é possível a realização de recortes das vozes políticas a partir de alegorias. A propósito, convém fazer menção à etimologia do termo “alegoria”, antes de dar continuidade a essa abordagem: “Alegoria” - do grego *ἄλλος*, *allos*, "outro", e *ἀγορεύειν*, *agoreuein*, "falar

em público", pelo latim *allegoria*. Ou seja, encontra-se, na origem do termo, referência ao “outro” e, ao mesmo tempo, à “falar em público”. Sobre a primeira referência, conforme leciona Zumthor, tem-se que “tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro” (ZUMTHOR, 2010: 29). Sobre a segunda, o medievalista assinala que:

A comunicação vocal desempenha, no grupo social, uma **função exteriorizadora**. Globalmente, ela permite que se escute o discurso, seja ele grave ou fútil, que uma sociedade pronuncia sobre si mesma a fim de assegurar a sua perpetuação, e do qual a poesia oral é apenas um dos modos. Oralidade difusa e coletiva, ela torna evidente o que P. Miranda denomina um “infradiscorso”. Aquém das atividades cujo desdobramento nos constitui como corpo social, nossas vozes ressoam, em ondas próximas ou longínquas, como um ruído de fundo, um ruído perpetuo (...). **Socialmente, a voz realiza, com efeito, duas oralidades: uma, fundada na experiência imediata de cada um; a outra, sobre um conhecimento mediatizado, pelo menos em parte, por uma tradição** (ZUMTHOR, 2010: 33). (grifamos)

A dimensão política das vozes de “Opinião” revela-se em função do silenciamento . Assim é que, sobre o palco, apresentavam-se a voz do sertão (do latifúndio, da seca, dos confins de um Brasil esquecido) e a voz do morro (da favela, do pobre, do operário urbano). Seria possível falar, ainda, em outras vozes, como, por exemplo, a voz da mulher, representada na figura de Nara Leão. Todavia, como bem assinalou Heloísa Buarque de Hollanda, em entrevista concedida a propósito do assunto:

No Estados Unidos existia muito o negro, você não via falar de pobre. Vai muito com negro, vai muito com mulher. O “outro” interno nos Estados Unidos, fora o Vietnã, eram as minorias internas. Os colonizados internos. E é engraçado que no Brasil, com a ditadura, esses outros não puderam se manifestar. Porque, por exemplo, o feminismo calou a boca. Calou a boca porque não ia brigar com a igreja porque a igreja era a única instituição progressista que tinha ali. Você ia ficar brigando? General querendo te matar e a igreja te defendendo e você ia brigar por aborto, por amor livre? Então essa pauta foi apagada, só volta em oitenta. **Então a causa ali (se referindo a “Opinião”) era o pobre. É interessante, você migra do negro e da mulher para o pobre. O “outro” vira o pobre**⁹².

As vozes políticas do “Opinião” eram, assim, sobretudo, as vozes do pobre, quer seja do pobre do meio rural (o sertanejo), quer seja do pobre do meio urbano (o favelado). Mas existia, ainda, uma outra voz política onipresente no espetáculo. Era a voz coletiva da plateia aliada, silenciada pela ditadura. A voz que emergia do fato de o “Opinião” ter sido encarado como “um ritual, um ponto de encontro (...) a liturgia que existia antes e que havia se perdido, mas depois voltou”⁹³. Conforme outrora mencionado, estava-se diante de dois

⁹² Entrevista concedida por Heloísa Buarque de Hollanda à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

⁹³ Entrevista concedida por Heloísa Buarque de Hollanda à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

tipos de silenciamento distintos, sendo o primeiro tácito, oriundo da invisibilidade e do esquecimento, e o outro ostensivo, fruto da ditadura e da opressão. A voz do pobre aparece, sobre os palcos do “Opinião”, escancarada. O sertanejo conta as mazelas da miséria e da fome, o sambista do morro canta a resistência e a vida difícil na favela. Temas antigos, que precederam o próprio espetáculo, são apresentados: o problema da seca e do êxodo rural. O próprio relatório da SUDENE alude a uma situação pré-64, que remontava à quebra das velhas oligarquias, cujos efeitos haviam se intensificado no Brasil a partir da década de 50. Mas tratava-se, antes, de uma estratégia perfeita: aludir ao passado a fim de criticar o presente, que, no momento presente, não poderia ser escancaradamente criticado. E mais: há que se considerar que, embora arcaica, a circunstância não deixava de confrontar-se com o moderno, emergindo daí um novo silenciamento (depois gritado pelo Tropicalismo), esculpido no retrato de um país que aderira à ideia do nascimento de uma nova civilização nos trópicos, com a incorporação de novos hábitos de vida e de consumo nas grandes metrópoles, enquanto nas periferias e nos interiores do país o preço do surto de industrialização era pago pelos esquecidos, exilados a fórceps do “milagre econômico”. Não se tratava, pois, de um problema passado, senão de um problema presente, que era ocultado sob o formato de memória por um outro problema presente, que era a censura. A propósito, o grito contra a ditadura – voz política coletiva do espetáculo – acabou por imiscuir-se, estrategicamente, para além da memória, no riso subversivo. Demorou para que a censura percebesse o recado e lançasse as suas mordanças sobre o espetáculo.

Muitos foram os artifícios que permitiram não apenas que “Opinião” resistisse à censura, como também que lançasse a semente para diversas poéticas da voz que lhe sucederiam. Importa visualizar a especificidade da articulação que emerge da corpoeticidade da poesia vocal: a voz física remete à unicidade em virtude da materialidade oriunda de um referencial que é da ordem do corpo; esse corpo, por seu turno, traz consigo cargas axiológicas que imprimem, em cada palavra, também um discurso, revelado na voz metafísica de seu portador; da voz metafísica, sem perder de vista o caráter singular de sua materialidade, emerge a voz política que – num movimento dialético e dialógico – é conduzida ao placo. Daí o porquê de poéticas da voz serem, ao mesmo tempo, poéticas que dão voz. Mas qual seria, propriamente, a razão de ser dessa reivindicação da voz sobre o palco? De que maneira essa reivindicação foi organicamente estruturada no “Opinião”? Compreendamos, pois, este ponto.

5.4. “A voz é querer dizer e vontade de existência”

Da voz física à voz política, pode-se resumir a catalogação das vozes de “Opinião”, na primeira formação do espetáculo⁹⁴, da seguinte maneira:

VOZ FÍSICA	JOÃO DO VALE	(sujeito): homem, negro, 30 anos, estatura média, mais gordo que magro. (voz): barítono e anasalada.
	ZÉ KETI	(sujeito): homem, negro, 43 anos, estatura média, magro. (voz): barítono e ressoante.
	NARA LEÃO	(sujeito): mulher, branca, 22 anos, magra. (voz): soprano e delicada.
VOZ METAFÍSICA	JOÃO DO VALE	(sujeito): sertanejo, nordestino, negro, neto de escravos, semianalfabeto, pobre.
	ZÉ KETI	(sujeito): carioca, favelado, sambista, negro, alfabetização mediana, “malandro”, pobre.
	NARA LEÃO	(sujeito): carioca, moradora de Copacabana, bossanovista, branca, formação acadêmica, classe média alta.
VOZ POLITICA	JOÃO DO VALE	(sujeito): homem, sertanejo nordestino, migrante, pobre.
	ZÉ KETI	(sujeito): homem, favelado, operário, pobre.
	NARA LEÃO	(sujeito): mulher, classe média.
	TODOS (ELENCO/PLATEIA ALIADA)	(sujeito): afetados pela censura e pela opressão praticada pelo regime militar.

Se a linguagem faz do homem um ser político, permitindo repensar radicalmente a clássica relação entre palavra e política, a voz poética – que nas poéticas que dão voz é, também, a voz política – pode, finalmente, reivindicar um papel (CAVARERO, 2011: 229). À luz desse pressuposto, no âmbito do espetáculo “Opinião”, o que se verifica é a condução à arena não apenas da voz metafísica travestida, representando a voz física que se fazia objeto

⁹⁴ Em virtude dos propósitos específicos do presente estudo, trabalha-se com a catalogação das vozes da primeira formação do espetáculo, com João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão. Para mais esclarecimentos acerca, especificamente, de Maria Bethânia, sugere-se consulta à dissertação de mestrado “**Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará**” (GOUVEIA, 2012).

sobre o palco, mas sim da própria voz física que permitiu não a representação, mas a própria ação do sujeito. Recordemos as palavras de Heloísa Buarque de Hollanda: “De repente, esse cara que era objeto de formação, objeto de politização, ele vira sujeito no palco. E pergunta pra Nara ‘O que é que é isso? O que é que você tá querendo comigo?’”⁹⁵. É essa a deixa que nos permite alcançar a engrenagem das vozes de “Opinião”. Enquanto as vozes de João do Vale e Zé Ketí ocupavam o seu espaço na cena, Nara Leão, por seu turno, representava a voz que encena, pois predominantemente trazia para o palco a própria função que exercia na vida: a interpretação. Por outro lado, quando considerada enquanto sujeito, em representação à classe média, era questionada pelo “povo” nos termos apresentados por Heloísa Buarque de Hollanda, instada a dar uma satisfação: “Baião, Nara? Você por acaso você já viu um lavrador?”. Recuperemos o texto completo do show para apreender esse ponto.

O espetáculo começa com Nara Leão, após o som do berimbau, questionando sobre o palco: “Menino, quem foi teu mestre?”. Entre em cena, então, João do Vale, que começa por apresentar a sua arte e a sua história. Zé Ketí ingressa em seguida, apresentando, da mesma forma, o seu percurso pessoal e profissional. Ambos – em caráter confessional, cada qual à sua maneira – apresentam os seus relatos de vida. Nara testemunha e interpreta canções, sem, inicialmente, reivindicar um espaço. Apenas no final do espetáculo, quando reivindica “cantar coisas que façam a gente se sentir mais brasileiro”, é que Nara Leão é indagada: com que autoridade poderia cantar baião?

Exploremos, um pouco, o que se entende por “autoridade” no íterim do discurso, antes de adentrar à análise, propriamente, das vozes sobre o palco e de seus papéis. De acordo com Bakhtin, o discurso autoritário caracteriza-se como o discurso vinculado a uma autoridade externa ou a um poder político, ideologia ou dogma posto, reconhecido no íterim de um pensamento que se pretende hegemônico (BAKHTIN, 2015: 244). O discurso de autoridade, por seu turno, caracteriza-se como aquele que se faz interiormente persuasivo, por ter nascido na zona de contato com uma contemporaneidade inacabada que, por ser inacabada, é também dialógica. O que legitima o discurso de autoridade é o fato de que ele é “metade meu, metade do outro”, ou seja, ele é embasado numa concepção de ouvinte-leitor-interpretador (BAKHTIN, 2015: 245).

As vozes de “Opinião” subiram ao palco e se legitimaram justamente nessa articulação com o “outro”, representado pela plateia aliada e pela própria conjuntura. A fim de sustentar o seu espaço, estratégias discursivas distintas foram utilizadas para garantir, tanto

⁹⁵ Entrevista concedida por Heloísa Buarque de Hollanda à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

quanto possível, o não silenciamento. E foi desse modo que as vozes de “Opinião” aderiram a diferentes formatos de discurso que, no íterim da presente análise, para fins de elucidação didática, enquadraremos metaforicamente nas definições trágico, cômico e dramático⁹⁶, para além da voz épica, reservada à “voz do povo” (elenco e plateia aliada). Principiemos pela voz de João do Vale e por sua atuação sobre o palco.

Já se disse que João do Vale trouxe ao palco a figura do sertanejo nordestino migrante, que descia para o eixo Rio-São Paulo à procura de condições de vida melhores. Belchior, na canção “Fotografia 3x4”, traduz poeticamente o movimento migratório por meio dos versos: “pois o que pesa no norte/ pela lei da gravidade/ disse Newton já sabia/ cai no sul, grande cidade”. O que acompanha o sertanejo são as lembranças da terra natal e de sua característica mais marcante, relatada logo no início de sua apresentação sobre o palco: “minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que mais tem é muita dificuldade pra viver”. A voz de João do Vale aparece sobre o palco eivada de um lirismo de reminiscência: da letra à canção, tudo é lembrança e saudade. O registro dos momentos difíceis, da miséria que afligia a sua infância, aparece por meio de testemunho e de confissões. Até os excertos cômicos de suas canções são sucedidos por narrativas carregadas de nostalgia e lamento. Assim, paira, sobre a sua voz, a história não de um, não de dois, não de três brasileiros, mas sim de, pelo menos, dois milhões de nordestinos que em 1950 já estavam fora de suas terras natais. O discurso de João do Vale se protege, destarte, na memória, na mesma memória que fazia o “Opinião”, num olhar pouco cuidadoso, parecer saudosista, quando, na verdade, o que o espetáculo trazia era uma crítica contemporânea, que fazia do lamento uma denúncia.

A voz de Zé Ketí, por seu turno, vale-se de outra estratégia, bastante conhecida dos contextos autoritários: o riso subversivo. A paródia que permeia a voz de Zé Ketí é a paródia que apenas foi compreendida no contexto em que foi inserida por se fazer parte da “opinião comum”. É de se notar nesse sentido que o cômico encontra-se diretamente relacionado ao campo cognitivo. Diferente da emoção trágica, que se sente, o cômico está relacionada à razão, mais especificamente à compreensão: ri de algo quem entende algo. Assim é que a voz política de Zé Ketí brinca, o tempo todo, com a seriedade dos discursos daquela conjuntura específica. A sua voz então emerge como instrumento de releitura histórica e de reivindicação política, marcando a ética e a estética nacional dos anos da ditadura militar. Diz o personagem de Zé Ketí: “Ô, meu camaradinho, não fica falando em

⁹⁶ Há que se anotar que não se trata, aqui, de gênero, mas sim de uma categoria metafórica do discurso, dentro do que se propõe.

vermelho, não, que vermelho tá fora de moda”. O registro de áudio do espetáculo (18m15s)⁹⁷ permite acessar a reação da plateia no instante da fala.

O vínculo de compreensão do cômico estabelecido com a plateia decorre de um efeito muito bem explicado por Bakhtin:

Toda manifestação verbal socialmente significativa é capaz, às vezes por muito tempo, **às vezes por um amplo círculo**, contagiar com suas intenções os elementos da língua atraídos para a sua aspiração semântica e expressiva, impondo-lhes determinadas nuances semânticas e determinados sons axiológicos: assim ela pode criar uma palavra-lema, uma palavra-desaforo, uma palavra-elogio etc. (BAKHTIN, 2015: 65). (grifamos)

A estilística sociológica, ao trabalhar com a dialogicidade social interna do gênero, requer que se revele o contexto concreto do discurso (que Paul Zumthor denomina, conforme já sinalizado, “circunstância performancial”), que determina toda a sua estrutura estilística, a sua “forma” e o “seu conteúdo”, uma vez que o diálogo social soa no próprio discurso e em todos os seus elementos. São as vozes históricas e sociais que povoam a língua que fornecem a percepção concreta e que permitem a tradução sócio-ideológica do autor e de seu grupo no heterodiscurso (BAKHTIN, 2015: 77).

Mas por que falar do trágico cômico? E por que, precisamente, ri-se do trágico? Em que medida isso se insere no heterodiscurso? O que inscreve a voz política no riso subversivo em contextos autoritários? A *carnevalização*, na acepção que lhe confere Bakhtin, explica o fenômeno enquanto processo. Mas existe algo intrínseco – algo inerente à ética nacional – que explica o fenômeno enquanto percurso. O riso disfarça a mensagem ao transformar em piada o conteúdo de acusação. “Opinião” traz esse recurso não apenas em sua semântica global, como também em seus fragmentos. Ao mesmo tempo, o riso satiriza a hegemonia da “verdade” do discurso, basta pensar, por exemplo, na confissão de Yorick, personagem de Laurence Sterne, em “A Vida e Opiniões de Tristram Shandy”, que assim aponta:

Para dizer a verdade, Yorick tinha uma invencível aversão e resistência em sua natureza à seriedade; (...) Era inimigo da afetação de seriedade, e lhe declarava guerra aberta sempre que ela parecesse ser máscara da ignorância ou da necessidade, então quando lhe atravessava o caminho, por mais que estivesse abrigada e protegida, raramente lhe dava cartel (BAKHTIN apud STERNE: 93).

Daí decorre que o riso exerce a sua função política ao questionar, justamente, a seriedade do discurso. Não se trata do riso ingênuo, mas do riso da subversão, eis a

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=p-1-4sFqfLg&t=1413s>.

importância de se entender a carnavalização em sua histórica acepção, cujas origens se encontram no ritual carnavalesco que trazia em sua essência a abolição de leis, proibições e restrições impostas pelos sistemas dominantes. O riso – banido dos discursos oficiais – torna-se, assim, libertador (BAKHTIN, 2002: 105). Num plano mais específico, pode-se falar em resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria. É por isso que, no íterim do “Opinião”, o riso se torna coletivo, ao se opor ao tom sério sobre o qual se ancorava o discurso oficial. É necessário anotar, contudo, que o riso subverte a forma, não o conteúdo. Eis o porquê de, no “Opinião”, o riso ter figurado, sobretudo, como estratégica contra a censura. Para além de espaço – e isso, a julgar pela plateia aliada, parece bastante claro – de insurgência e libertação.

No plano global do espetáculo, a voz cômica de Zé Ketí – que não por acaso representava justamente o “malandro” – aliava-se à voz trágica de João do Vale – o sertanejo ingênuo –, para, juntas, questionarem a classe média – representada pela voz de Nara Leão – a respeito do que se pretendia com as suas presenças ali sobre o palco. Ao mesmo tempo, apresentavam a essência de sua resistência: contra a exploração (“mas plantar pra dividir, isso eu não faço mais não”) e contra a opressão (“podem me prender, podem me bater, que eu não mudo de opinião”). A voz que lhes respondia era a voz dramática – de Nara Leão – que já no início do espetáculo declarara as suas intenções: “Eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”, ao que lhe respondem: “Mulher que fala muito perde logo o seu amor!”.

Das representações alegóricas dessa voz dramática sobre o palco, destacamos duas: enquanto classe média (a primeira e mais óbvia) e enquanto figuração da própria produção cultural do período (especialmente em relação à censura). É por isso que se atribui à voz de Nara a categoria metafórica dramática: toda a sua presença em cena se constrói ao longo de diálogos diretos em meio aos quais vai sendo estruturado o seu plano de ação. Nara principia declarando as suas intenções e sendo calada pelo coro, para ser, ao final, mais uma vez silenciada pela *voz off* que lhe questiona o direito de cantar baião. Observe-se que recursos épicos dialogam sempre com a voz de Nara Leão, questionando-lhe o direito de fala. Dois tipos distintos de silenciamento: um que recai sobre o objeto (ou seja, sobre a canção engajada), o outro que recai sobre o próprio sujeito (é Nara quem é questionada ao querer cantar algo que não é bossa nova). Contudo, a voz dramática de Nara persiste ainda, antes do

movimento apoteótico do espetáculo: “e no entanto é preciso cantar/ Mais que nunca é preciso cantar”.

Há que se registrar, entretanto, que não apenas nisso se encerra a categoria dramática da voz de Nara Leão sobre o palco. A fim de aprender uma outra extensão, necessário se faz recuperar um elemento básico: Nara é intérprete, João e Zé Keti são sujeitos de suas próprias canções. Ambos cantam as suas próprias palavras, enquanto Nara porta a(s) palavra(s) do(s) outro(s) e insere na(s) palavra(s) do(s) outro(s) a sua voz. Depois, Nara se declara “testemunha”. Afirma que “estava no mundo só de testemunha”, até decidir “virar cantora mesmo após 1964” – instante em que escancara a sua ação política. O que a voz dramática de Nara reivindica é, a um só tempo, o espaço para a revisão e a tomada de atitude pela produção cultural diante da conjuntura que se vivia, sem prescindir de seu direito de manifestar a sua atitude sendo partícipe dessa nova produção cultural.

Alcança-se, aqui, a última voz que se pretende abordar metaforicamente, no íterim de uma categoria cujo conceito se faz caro ao presente estudo: faz-se, pois, menção à categoria épica. A voz épica não era outra senão a “voz de todos”: elenco e plateia aliada. E por que se torna possível afirmar que a “voz de todos” se caracterizava como voz épica? Porque era por meio dela que eclodia o grito de protesto coletivo do espetáculo, que interna e externamente promovia uma intervenção interruptiva sobre a arena, alertando que não se tratava apenas de arte, como também de vida, e que “a vida” em cena não almejava outra coisa senão manifestar a sua opinião. A voz épica, nesse contexto, era pautada na razão, na compreensão das contradições de forças econômicas, sociais e políticas que moviam a ação dramática e a performance poética de “Opinião”. Processos históricos eram apresentados sobre a arena de maneira crítica e estruturados não apenas em parceria, mas também em função da própria atuação da plateia. A voz épica coletiva não era pautada por outra coisa senão por um elementar distanciamento: justamente o distanciamento que trazia ao “Opinião” a caracterização inafastável de agitação e propaganda. Ao fim e ao cabo, era por meio da voz épica coletiva que emergia a eficácia revolucionária da palavra poética.

Recuperemos o fluxo: “Opinião” colocou sobre a arena – sob o pano de fundo da circunstância performancial específica da conjuntura de 1964 (desigualdades sociais + pobreza no meio urbano + miséria no meio rural + êxodo rural + “milagre econômico” + golpe militar), vozes físicas, metafísicas e políticas distintas – do sertão, da favela e de Copacabana – para se aliarem à plateia e – uníssonas em sua intrínseca contradição – para cantarem em coro: “podem me prender, podem me bater, podem até me deixar ser comer, que

eu não mudo de opinião”. Na complexa engrenagem entre as vozes que calam e as vozes que falam, “Opinião” se caracterizava a um só tempo enquanto poética da voz e poética que dá voz, pois conduzia à arena vozes silenciadas na poética e na política, que, diante de um contexto de “pega, mata e come!”, faziam brotar a sua consciência – no seio de um único engajamento possível – que voltado à eficácia revolucionária da palavra poética sabia que “entretanto é precisa cantar, mais que nunca é preciso cantar”.

6. CAPÍTULO SEXTO: PÃO, PÃES E *OPINIÃES*

“Na luta de classes todas as armas são boas: pedras, noites, poemas”.
Paulo Leminski

Como ofertar a palavra e acertar a exata dose para que se consiga, a um só tempo, atenção, conscientização, mobilização e transformação social? Conduzindo o cerne da questão para o seio do espetáculo “Opinião”, como fazer do riso subversivo um recurso épico, para além do divertimento supérfluo? Como fazer com que a seriedade do discurso desperte o censo crítico, ao invés de conduzir ao romantismo que dilui o raciocínio no campo da simples comoção? Como ser nutritivo sem ser, ao mesmo tempo, indigesto? Como fazer com que a palavra poética que se pretende revolucionária salte das cátedras acadêmicas e dos círculos herméticos e alcance aqueles a quem se destina? “Opinião” parece ter enfrentado, de certo modo, ao menos a instância sincrônica de todas essas questões, no sentido que lhes alcançava à época. Uma poética da voz, uma poética que dá voz, mas que se destina a que ouvidos? O percurso que vai da poética da ação à fenomenologia da recepção esclarece alguns dos desdobramentos dessas e de outras indagações.

Da poética da ação já se tratou no íterim do presente estudo e o que parece dela resultar, sobretudo, é o caráter híbrido e coletivo da sua criação. A propósito disso, nos falamos os idealizadores do show:

VIANNINHA

Do Zicartola, **das experiências do cinema-verdade, do teatro de rua, dos poetas voltando à poesia oral** – surgiu o *Opinião* (...) escrito por (...) participantes da equipe Opinião, formada por elementos que pacientemente acompanharam, erraram, acertaram e praticaram a evolução das mais diversas manifestações artísticas no seu processo de participação cultural: a adaptação de suas possibilidades expressivas às tradições da cultura brasileira (...) às condições econômicas das atividades culturais no Brasil (HOLLANDA apud VIANNINHA).

FERREIRA GULLAR

O show “Opinião”, que foi de certo modo uma coisa meio improvisada, à partir do disco da Nara “Opinião”, e o Vianninha, o Paulo e o Armando bolaram o show, mas precisava dar mesmo uma estrutura pra aquilo pra virar mesmo um espetáculo. Então nesse caso o Boal seria a pessoa indicada, pela qualidade dele, pela experiência dele. E a ideia dos personagens – das três figuras principais – ela já existia. Era uma moça de classe média, a Nara, era o Zé Ketí que era o compositor do morro, e o João do Vale que era o sertanejo. **Quer dizer, então estava ali, grosso modo, as três classes da sociedade brasileira representadas.** Foi o primeiro protesto público... disfarçado, mas... a quantidade de nego caçado, de ex-político, que ia assistir ao espetáculo era grande, a gente encontrava todo mundo. (...) E a ditadura,

quando tomou conhecimento, não podia fazer nada. Era um número tão grande de pessoas e a repercussão que teve era tão grande que ela iria se queimar se ela tomasse alguma medida contra o espetáculo⁹⁸.

JOÃO DAS NEVES

Bem, em linhas gerais, nós acreditávamos que um teatro político só poderia ser eficaz na medida em que ele fosse artisticamente muito bem realizado. E que as considerações todas a respeito da cultura brasileira, da cultura popular brasileira, tinham que ter outra visão que não a expressa naquele anteprojeto do Estevam. Daí o Show Opinião surgiu dessa idéia e da oportunidade de entrarmos em contato com sambistas e músicos populares brasileiros, que já tinham um contato muito grande com o CPC e conosco. Por isso o Show Opinião é fundamentalmente baseado na obra do Zé Ketí e na obra do João do Vale. E tinha também a Nara Leão, que não é importante só pela Bossa Nova. **Opinião virou referência para artistas e intelectuais porque nós fizemos uma discussão ampla, sem sectarismos, aceitamos todas as pessoas que pudessem contribuir para esta discussão.** O Paulo Autran, por exemplo, dois anos antes de morrer, me contou pessoalmente o papel central que o Opinião desempenhou na mudança de visão dele do mundo, na necessidade de engajamento e comprometimento do artista com a realidade a sua volta. Isso existiu porque a gente tinha uma visão bastante aberta. **Nós queríamos discutir, não queríamos impor coisa alguma.** Mas uma coisa é preciso ser dita: a importância do Opinião para a dramaturgia brasileira até hoje é absolutamente ignorada⁹⁹.

AUGUSTO BOAL

Vianinha me entregou trezentas páginas de monólogos, diálogos e letras de música. (...) Criamos uma nova forma teatral – eu queria teatro, não show. (...) **Para mim, a palavra é um ser vivo. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver, em humano diálogo com a tela; depois, pedem licença, vão partir. Em busca de alguém: você, leitor. (...) Nosso show-verdade era diálogo.** (...) Veio a estreia. A plateia aliada, parte essencial do espetáculo, gritava novo canto, cantava nosso grito. Opinião éramos nós e a plateia! (BOAL, 2000: 225-228)

Do plano da intenção para o plano da ação, surge o espetáculo em seu acabamento final: uma dramaturgia híbrida estruturada através da música popular brasileira, sob o formato de uma poética da voz que abriu espaço para a manifestação de vozes silenciadas historicamente, num plano diacrônico, e pela conjuntura vigente, num plano sincrônico. Parece bastante pertinente, também, um apontamento feito por Iná Camargo Costa acerca da natureza de *agitprop* do espetáculo:

INÁ CAMARGO COSTA

Eu acho, por exemplo, que o Show Opinião é simplesmente impensável fora do horizonte da experiência do *agitprop*. Tem muita coisa de *agitprop*

⁹⁸ Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido” (2011), dirigido por Zelito Viana.

⁹⁹ O trecho citado foi extraído de uma entrevista concedida por João das Neves para o documentário “Memórias do grupo Opinião” (2019).

falando dentro do Show Opinião. Que eu saiba, ninguém tratou do assunto até hoje. Ninguém relaciona a experiência do Show Opinião com a experiência do agitprop. Portanto, a crítica convencional ao Show Opinião não tem sentido. Um show como o Opinião, se pensado fora do equipamento teórico que o teatro épico disponibiliza é simplesmente incompreensível. O que, aliás, aconteceu na recepção crítica. Todo mundo dizia: “Ah! É um show! A Nara canta isso, canta aquilo!” E a crítica não produziu uma visão de conjunto do Show Opinião, que é um espetáculo épico de primeira ordem, um espetáculo que veio da experiência do CPC. Palco limpo, os três em cena, e uns dois ou três músicos ajudando no ritmo. Isto é o Show Opinião. Não tem um elemento dito de cenografia. **É um espetáculo épico porque é narrativo: são histórias, análises e depoimentos sobre situações, de vários tipos inclusive**¹⁰⁰.

A propósito desse apontamento, não é demais lembrar, a par da evidência que salta aos olhos, que os próprios idealizadores do espetáculo, em sua mais profunda gênese, eram, de fato, ligados à Brecht, Piscator e, por conseguinte, aos embriões do teatro épico, dentre os quais se encontra o *agitprop* soviético. Parece-nos pertinente, inclusive, recuperar esse ponto, a fim de deslizar pelo percurso que, do *agitprop*, nos leva à palavra poética. Partamos da explicação do próprio Piscator, que fala do *agitprop* como:

Lugar/instrumento de uma cultura alternativa e coletiva, elaborada em comum pelo grupo dos trabalhadores teatrais em relação orgânica com o público de trabalho. O teatro, então, se propõe como ponto de encontro para o crescimento mútuo dos dois coletivos, qual seja: os trabalhadores teatrais e os espectadores, unidos em uma relação dialética contínua (VIEIRA apud PISCATOR).

Com efeito, retoma-se aqui uma característica precípua do espetáculo à qual já se fez menção no íterim do presente capítulo: ambiente coletivo de propagação da mensagem poética, que, à época, para além de necessitar da expansão de seu alcance, parecia querer, também, saltar para além dos limites do signo linguístico, como causa ou consequência da conjuntura, que no íterim da performance poética integra o seu sentido sob o signo de circunstância performancial. Mas o que, enfim, se pretendia? O que faria com que Ferreira Gullar, por exemplo, saltasse do espaço poético de João Boa Morte para a arena do show “Opinião”? Parece-nos possível afirmar que a intenção era, a um só tempo, dialética e dialógica: pretendia-se trazer para arena a palavra e com ela o debate sobre questões essenciais da nação, fator está intimamente relacionado com o teatro épico e com o *agitprop*.

De mais a mais, os próprios recursos épicos utilizados na composição do espetáculo acusam esse propósito: a música popular, amplo espaço de convergência do

¹⁰⁰ Entrevista concedida à Revista Traulito n. 3, da Companhia do Latão, em dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/traulito-3.pdf>.

pensamento nacional e eficaz instrumento de mobilização¹⁰¹; e o riso subversivo, que depois viria, inclusive, a ser bastante explorado no Cinema, em filmes, por exemplo, de Rogério Sganzerla, notadamente no aclamado “Bandido da Luz Vermelha” (1968), e André Luiz Oliveira, com uma referência específica a “Meteorango Kid: Herói Intergalático” (1969).

“O que impede, diz ele, que aquele que ri, diga a verdade?”¹⁰². No contexto da ditadura militar, à semelhança do que se verificava na Idade Média, o riso, opondo-se ao tom sério do Estado, serviu como mecanismo de resistência diante do regime. Diferente do trágico, que se fundamenta na empatia, o riso nasce do distanciamento, sendo, pois, um elemento épico. É o distanciamento que permite ao portador do riso assimilar a mensagem. Eis o choque causado pelo “Opinião”: ao transitar do trágico para o cômico o espetáculo cortava o circuito empático e invocava o distanciamento necessário à compreensão. Sendo assim, mais do que *gestus*, o riso parece configurar-se como *gestus* épico, por revelar a dimensão implícita (ou *implicitada*) do sarcasmo, lançando luz sobre uma instância que só é acessível por ser compartilhada. Fruto de um emaranhado de discursos e de um cruzamento de vozes, o riso emerge, ao fim e ao cabo, como um *gestus* épico dialógico. O fato é que, uma vez investido em sua função social, sob o formato de um *gestus* épico dialógico, o riso estético parece assumir, na conjuntura de um governo autoritário, o estatuto de instrumento de luta. Ademais, o risível implica, também, uma degradação fundada num contraste de valores: “contraste + degradação = desvalorização, eis a equação do riso estético”, diria LALO (1949: 30). Ao mesmo tempo, o riso se torna subversivo por se manifestar no espaço de troca, pelo que se inscreve, portanto, no íterim da performance poética, por meio da fenomenologia da recepção.

Volta-se, portanto, ao já abordado aspecto relacionado ao público de “Opinião”. Zumthor salienta que o “encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das contrações principais, das nuances associativas” (2010: 139-140). Eis a razão pela qual, prossegue Zumthor, “uma poética da oralidade, cujo objeto é o funcionamento de um discurso, não pode fundar a sua teoria em critérios estéticos” (2010: 139-140), uma vez que o que importa é a harmonia de uma concordância entre a intenção *formalizadora* do poema e uma outra intenção, implícita, difusa na existência social do grupo ouvinte. É, pois, nesse comenos que se situa a essência e o sentido das poéticas da voz, nas quais o poeta está sempre

¹⁰¹ Para melhor compreensão desse aspecto não é preciso recuperar as teorias brechtianas acerca da importância da música para o teatro épico. Basta, tão somente, lembrar, por exemplo, do sucesso dos Festivais da Record no final da década de 60.

¹⁰² Autor anônimo de “Sátiras cristãs da cozinha pascoal” (1560)

sujeito a exigência do seu público e à instantaneidade do discurso que, se por um lado não possui rascunho, por outro está sempre diante da oportunidade de ser revisto. Trata-se, portanto, de um produto sempre inacabado, no plano não apenas do sentido, mas da própria forma, fator que revela, também nesse plano, a sua composição dialógica.

Sabe-se que o “Opinião” equacionou elenco (emissor) e público (receptor) numa forte cumplicidade afeta à produção de sentido – “o povo do palco era o mesmo povo da plateia”, salientou Edelço Mostaço (1982: 77). Concordamos em parte. Talvez sob o signo ritualístico ilusório pautado num povo-nação fosse possível assegurar a máxima. Mas no plano axiológico das vozes, em todas as suas instâncias, evidencia-se a estrutura que acabou por compor a própria organização semântica do show: sobre o palco tinha-se, em João do Vale e Zé Ketí, a voz do povo marginalizado: sujeito – e não objeto – de seu próprio discurso; na plateia, por outro lado, tinha-se a classe média, predominantemente representada por estudantes universitários e artistas engajados. Quem era, nesse sentido, o público real?

De acordo com João das Neves, um membro do Grupo Opinião e mais tarde seu diretor, o “Opinião” atraiu, basicamente, estudantes e pessoas do mundo artístico, apesar de seu público variar de estudante a classe média alta. Entretanto, o número de espectadores que viram o espetáculo dá uma ideia mais ampla de sua recepção. Ross Butler conta que em algumas semanas mais de 25 mil pessoas o tinham visto no Rio, e que em São Paulo e Porto Alegre (onde foi encenado mais tarde) mais de cem mil assistiram. O espetáculo teve também um efeito multiplicado: “Opinião” se tornou emblemático para muitos outros que não viram o show mas, tendo ouvido falar dele, compraram o disco (DAMASCENO, 1994: 169).

Deveras, a cumplicidade ideológica entre público e espetáculo era tão notória quanto fora o sucesso de bilheteria no show, o que inclusive se revela como algo bastante sintomático. Mas entre o as duas vozes marginalizadas e a plateia, que tipo de aliança se estabelecia? Cecília Boal, em entrevista concedida para elaboração do minidocumentário de título homônimo ao do presente estudo, salientou um dos propósitos mais evidentes de Augusto Boal, o qual conduziu, inclusive, o seu percurso até a criação do Teatro do Oprimido:

O Boal tentou superar um abismo que existia entre a classe a que ele pertencia e a classe que ele pretendia atingir. O Teatro de Arena na verdade trabalhava para a classe média. Porque era esse o público... estudantes, eram pessoas de classe média. Mas tinha também o CPC, que chegava onde tinha a liga dos camponeses –camponeses ou camponeses – e sindicatos também, com os quais eles pretendiam trabalhar¹⁰³.

¹⁰³ Entrevista concedida à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

Heloísa Buarque de Hollanda, ao discorrer, especificamente, sobre o Grupo Opinião – e ao próprio CPC, como consequência – aprofunda a questão:

As peças que eram encenadas eram para o povo. Pra liga camponesa, pra sindicato, enfim... Era feito e às vezes nem era visto por essas pessoas. Mas era levado nesses lugares e a fantasia era que o povo ia ver. Agora você já sabia que o povo não ia ver porque o povo organizado tinha sido preso. Os intelectuais de esquerda não. Mas os sindicatos, as ligas, a UNE, tudo isso que era organizado... estava rompida essa ligação. Então o “Opinião” falava para um novo público. Ele surpreendeu de várias... ele apareceu como uma solução. E aparecia no palco uma encenação daquele momento. Que era essa mudança, o Zé Ketí, que era povo... favela, falando para a Nara Leão, que provavelmente num outro momento levaria uma peça para o Zé Ketí ver na casa dele. Porque o CPC ia pra favela encenar coisas. Com umas Kombis mambembes etc. Então aquele que era objeto virou sujeito¹⁰⁴.

Ferreira Gullar, Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa eram integrantes do CPC, umas das primeiras estruturas de resistência organizada a ser atacada pelo regime militar. A ideia de fundar um grupo de teatro – o Grupo Opinião, no caso – que lhes permitisse dar continuidade ao trabalho político e cultural que haviam iniciado antes do golpe foi, justa mente, uma estratégia de sobrevivência. No espetáculo “Opinião” essa vontade foi aliada aos anseios políticos e culturais do Teatro de Arena, que antes mesmo do Teatro do Oprimido já tinha os olhos voltados ao teatro de cunho pedagógico e didático, apto a promover a transformação da realidade. “Opinião”, filho do casamento bem sucedido do Teatro Opinião com o Teatro de Arena, nasce em forma de teatro-verdade lançando mão de do mais eficaz recurso de mobilização e aproximação do povo: a música, grande coringa do show¹⁰⁵. Todavia é de se notar que o povo a quem o espetáculo “Opinião” falava já não era o público do CPC e do Teatro de Arena, já que esse “povo”, no caso, encontrava-se sobre o palco. “Opinião” falava à classe média, intelectuais engajados, na tentativa de promover não apenas a sua conscientização e censo crítico em relação à realidade, mas também, ou sobretudo, a fim de instar a sua mobilização poética e política, o que parece ter conferido um aspecto quase que ritualístico ao espetáculo. Assim, diferente do teatro do “Oprimido” – que visa levar a arte ao povo para que o povo faça a arte ao povo – “Opinião” parece, antes, querer lançar uma provocação para a classe média, que foi conduzida à plateia para ouvir aqueles que ela estava acostumada a representar.

¹⁰⁴ Entrevista concedida à autora, em 24/04/2018, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Para além do espaço do arcabouço teórico deste estudo, as referidas considerações puderam ser extraídas, de modo especial, das entrevistas concedidas no íterim do documentário “Memórias do grupo Opinião” (2019), sob a direção de Paulo Thiago.

Sobre o efeito pretendido, em relação à plateia, manifestações coletadas de fragmento e excertos de jornal¹⁰⁶ é que nos dão notícia:

DIÁRIO CARIOCA

29 de dezembro de 1964

Napoleão Moniz Freire

Acho que já se disse tudo o que se tinha de dizer sobre “Opinião”. Li tudo, ou quase tudo o que foi escrito. Elogios e mais elogios. Pois bem. Fui assistir “Opinião”. Ri, me comovi, gargalhei, chorei, me impressionei com a quantidade de nordestinos que abandona seus estudos. Tiro o meu chapéu à turma que citei lá em cima. Pra mim a finalidade do espetáculo foi atingida em cheio: gerou outra fase de idealismo, que andava meio micha.

JORNAL DO BRASIL

15 de dezembro de 1964

Yan Michalski

A OPINIÃO DE TODOS NÓS

Pouquíssimos foram os espetáculos teatrais que nos proporcionaram, nos últimos meses, um prazer e uma satisfação comparáveis aos que sentimos assistindo a essa agradável e interessante *Opinião*. *Opinião* se coloca, resolutamente, sob o signo da vibração, da comunicação direta: o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a música do povo, quando saída de fontes autênticas e não deformada pelo fantasma do dinheiro e da comercialização?

O JORNAL

20 de dezembro de 1964

“Opinião” no Shopping Center: um espetáculo extraordinário

Na ausência de qualquer tentativa aquilar, só nos resta fazer nossas as palavras de Fernando Pessoa Ferreira: “Vá hoje mesmo ver OPINIÃO. Se não puder vá amanhã. Mas vá. É uma questão de patriotismo. E de bom gosto”.

ÚLTIMA HORA (Rio)

Stanislaw PONTE PRETA

“Opinião” é um espetáculo narrado com tal ritmo e tão boa linguagem, com uma argumentação tão latente, que a plateia, predisposta a ouvir apenas música (e basta olhar a plateia para ver que a grande maioria foi ouvir música, sem outra preocupação senão esta), acaba aderindo ao protesto contido na história que se desenrola na arena, adere a esse protesto e termina por consagrar o espetáculo com palmas que interrompem os atores a todo instante, até a consagração final.

DIÁRIO CARIOCA

16 de dezembro de 1964

¹⁰⁶ Todos os excertos doravante citados foram extraídos da tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, intitulada “Encontro do Teatro Musical com a Arte Engajada de Esquerda: em cena, o show Opinião (1964)” (2011), de Sírley Cristina Oliveira.

Sérgio Cabral

Mas me parecia demasiadamente audaciosa a experiência que fizeram. Como jogariam o texto e os números musicais, de modo que não faltasse ritmo? Como evitariam o diálogo piegas? Agora, posso confessar o meu receio: como conseguiram evitar o fracasso? No entanto, leitor, deu certo. E arrisco a afirmação: “Opinião” é o mais bem feito e mais agradável espetáculo musical já feito no Brasil. Não acredita? Corra lá: Rua Siqueira Campos, 143.

Outras considerações sobre o espetáculo constam de obras mais recentes, a exemplo do comentário de Caetano Veloso, que acompanhou o espetáculo a partir de 65 por ocasião do ingresso de Maria Bethânia no elenco e que assim falou a respeito do “Opinião” em “Verdade Tropical” (1997):

CAETANO VELOSO

Alguns meses depois da "revolução" - como era chamado oficialmente o golpe de Estado que tinha instaurado o governo militar-, o musical Opinião reunia um compositor de morro (Zé Kéti), um compositor rural do Nordeste (João do Vale) e uma cantora de bossa nova da Zona Sul carioca (Nara Leão) num pequeno teatro de arena de Copacabana, combinando o charme dos shows de bolso de bossa nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política. O espetáculo ao mesmo tempo coroava a tendência de alguns bossanovistas (Nara Leão entre eles) de promover a aproximação entre a música moderna brasileira de boa qualidade e a arte engajada. - O movimento teve como precursor e incentivador o próprio Vinícius de Moraes, o primeiro e principal letrista da bossa nova, e apresentou, por vezes, excelentes resultados, tendo o Brasil, por causa disso, criado talvez a forma mais graciosa de canção de protesto do mundo -, e inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira. (...) **Havia já algum tempo que Nara vinha tentando ultrapassar o horizonte temático da bossa nova e fazer a música entrar na discussão dos problemas sociais e políticos que o novo teatro brasileiro e o Cinema Novo abordavam com frequência e paixão** - e com isso realizar, para além de sua mitológica relação com a gênese da bossa nova, uma intervenção em nossa música popular de que ela fosse realmente a protagonista. E assim foi. O próprio espetáculo Opinião fora inspirado em seu gesto de voltar a atenção para o samba de morro e a música do sertão nordestino - e para as novas canções de cunho social que ela, mais do que ninguém, instigava os compositores a fazer. Mais ainda, foi um disco seu intitulado Opinião (o nome de um samba de Zé Kéti) que sugeriu o nome e o formato do show (VELOSO, 1997: 53-56).

A “gota da baba de Caim”¹⁰⁷, para fazer alusão à referência machadiana, vem por meio da opinião de José Ramos Tinhorão, no famigerado capítulo intitulado “um equívoco de ‘Opinião’”, da obra “Música popular: um tema para debate” (1997):

O show Opinião, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do seu cuidadoso texto – de uma tentativa de reação à política de coelho 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 (TINHORÃO, 1997: 85-86).

Ainda, prosseguindo com a dialética que permeia as opiniões de “Opinião”, Roberto Schwarz, que, no já citado “Cultura e Política, 64-69”, registrara que “*Opinião* produziu a unanimidade da plateia através da aliança simbólica entre música e povo contra o regime” (1992: 83), salienta:

A primeira resposta do teatro ao golpe foi musical, o que já era um achado. No Rio de Janeiro, Augusto Boal – diretor do Teatro de Arena de S. Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou – montava o show Opinião. Os cantores, dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem. Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a *opinião* que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. (...) O sucesso foi retumbante (SCHWARZ, 1978: 80).

“Pão ou pães é questão de *opiniões*” – ensina-nos Riobaldo¹⁰⁸. Na compreensão desta pesquisa entende-se, quanto ao propósito do show, que o funcionalismo da comunicação poética foi alcançado. Evidentemente, não reverteu o golpe de estado. Mas promoveu, ao que parece, um amplo espaço de manifesto e discussão, por meio da palavra poética – transmitida, recebida e ressignificada – no plano dialético e dialógico das vozes que compuseram a cena, do palco à plateia. Conquanto se entenda que o lirismo das reminiscências trazidas à cena tenha, talvez, causado um movimento empático, entende-se, também, que o riso subversivo cumpriu o propósito de distanciamento que invocou a atenção para a matéria-vida sobre o palco. O mesmo propósito restou alcançado por um elemento que nos parece bastante

¹⁰⁷ “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer” – Machado de Assis, em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”.

¹⁰⁸ Personagem de “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa.

significativo: o “quem” por detrás do discurso que afastou o seu caráter abstrato e colocou à luz de *spots* sujeitos de carne e osso, revelando por detrás do autor-criador o autor-pessoa, e o lastro da presença parece, nesse sentido, demarcar o seu espaço muito além da assinatura. Uma indagação prevalece, contudo, no comboio de corda dessa performance poética: destacado de sua circunstância performancial, faria algum sentido o manifesto? Uma poética da voz, que se faz, também, uma poética que dá voz, à semelhança do espetáculo, faria sentido, por exemplo, no contexto que ora nos espreita? A atemporalidade da palavra poética atravessa a ordem do tempo, tornando a sua eficácia revolucionária sempre contemporânea? De que maneira a estética literária pode adaptar-se não quanto ao que se diz, mas quanto à forma de dizer, para superar a máxima de Paulo Martins de que a poesia e a política são demais para um homem só? São questões que interessam, propriamente, ao estudo das Literaturas e da Teoria Literária, pelo que retomamos, nesse ponto, o ponto além do conto sobre o qual foi edificado este estudo. “A *literatura* é o que se produziu num esforço admirável dos homens para ultrapassar sua crise de consciência, esse “desencantamento” do mundo de que falava Max Weber” – afirma Zumthor (1993: 285). A recuperação do discurso poético – para além da ilusão literária que o engessou na tradição hegemônica da escritura – passaria, assim, pela compreensão de que fala ao universo e à liberdade, enquanto força emancipatória, conduzindo à cena a incoerência do que existe para a esfera estreita que, na performance poética, encontra-se no limiar da conexão entre *performer* e ouvinte – no alcance de uma voz. É essa a perspectiva que, segundo Zumthor, permite situar o fato literário entre as existências concretas e as circunstâncias daquilo que é vivido (1993: 286). Fazemos Literatura? Por que fazemos Literatura? A quem fazemos Literatura? Quais são, enfim, a razão e o sentido da produção literária?

À GUISA DE *OPINIÃO*

“Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação”
Bertold Brecht¹⁰⁹

“A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate”
Antônio Candido¹¹⁰

Qual leitor não terá percebido que este estudo se encerra e principia, da política à poética e da poética à política, da mesma forma, no espiralado palíndromo semântico que une palavra poética e palavra política numa mesma equação? Não há uma confrontação de conceitos, senão uma junção de ideais aptos à rediscutir, fundamentalmente, dois pontos: a literatura não se limita ao signo linguístico, pois, quando vocalizada, revela o sentido contido para além da palavra escrita. Por isso – mas não apenas por isso – as poéticas da voz são, também, poéticas que dão voz. Por isso – mas não apenas por isso – é necessário reafirmar a evidência de que existe, para além do signo linguístico, uma sintaxe expressiva contígua que se revela no instante da performance. É esse o sentido da conclusão *zumthoriana* de que do texto é que se extrai a obra. Por outro lado, sabendo-se que as poéticas da voz tornam-se poéticas que dão voz na medida em que inserem na palavra um sujeito, é possível compreender a palavra não apenas na ordem da sequência linguística, mas sim na instância do discurso, por meio de suas inúmeras vozes, visto que, fundamentalmente, no âmbito da performance poética a palavra adquire um referencial que é da ordem do corpo e que a transforma em palavra política: inserem-se aqui a filosofia da expressão vocal e o heterodiscurso.

Uma análise perfeita e acabada do espetáculo “Opinião” nos exigiria, de pronto, o que agora nos escapa: o “a aqui e agora” da transmissão da mensagem poética. Diante do intangível, partiu-se em direção à difícil recuperação de seus fragmentos – registros audiovisuais recortados de uma das apresentações realizadas em 1965, gravadas para o filme “O Desafio” (1965), recortes de jornais, fotografias, entrevistas com espectadores e membros da produção e do elenco, aliados à edição rara e única do texto completo do “show”, publicado uma única vez também em 1965, pela pequena Edições do Val. No exercício de colagem que almejava uma aproximação da arquitetura da obra, concebeu-se o minidocumentário que segue anexo ao presente estudo, o qual, se não nos fornece, ainda, o

¹⁰⁹ In.: “Estudos sobre teatro”.

¹¹⁰ In.: “O Direito à Literatura”, artigo escrito para a Revista Prosa e Verso. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/o-direito-a-literatura-antonio-candido/>.

intangível, ao menos nos viabiliza instantes de travessia pela performance poética do espetáculo. O caminho em direção às veredas da obra principia pelo grande sertão de sua circunstância performancial – o contexto ético. Nele o percurso vai dos antecedentes do golpe militar de 1964 aos seus impactos na produção cultural do período, que foi pega de surpresa:

Houve uma perplexidade geral. Porque inclusive a esquerda não tinha noção de que isso iria acontecer. (...) Deu uma leseira geral. A cultura ficou perplexa (HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA).

Uma vez pega de surpresa, a arte sente a necessidade de se reinventar mas, antes de tudo, diante da repressão e da censura, do fechamento do Centro Popular de Cultura, os artistas engajados sentem a necessidade de encontrar estratégias para manter viva a sua produção:

Nós pertencíamos ao CPC da UNE. Éramos oito: Tereza Aragão, Pichin Plá, Ferreira Gullar, Armando Costa, Denoy de Oliveira, eu, Vianinha e Paulinho Pontes (JOÃO DAS NEVES).

Nós nos reunimos e começamos a discutir como nós continuaríamos a atuar diante do regime que estava se instalando. Inicialmente a gente não sabia o que fazer, começamos com alguns contatos, com algumas gestões clandestinas... (FERREIRA GULLAR)

Uma vez reorganizados, no então recém-formado Grupo Opinião, os idealizadores do “Opinião” passaram à discussão de como a arte se articularia, ou seja, sobre como a produção cultural poderia alcançar os seus propósitos diante daquela conjuntura – o contexto estético:

Formou-se, então, o grupo e achou-se que o mais importante seria o Teatro. Porque os jornais, as rádios, as televisões, pertenciam a grupos muito conservadores (CARLOS HEITOR CONY).

Tanto o pessoal de teatro, quanto o pessoal de música, quanto o pessoal de literatura e o pessoal de artes plásticas sabia o que tava acontecendo no mundo todo (CARLOS VERGARA).

Definido a circunstância e o “como”, era necessário encontrar o elemento a ser inserido no formato estético para que se pudesse alcançar o resultado esperado – o contexto épico:

A gente ajudou muito na formulação do cinema direto. Sobretudo o Vianinha estava muito impressionado com o resultado do cinema direto e queria transferir isso pro teatro (CACÁ DIEGUES).

Nasce o “Opinião”, como primeira manifestação de protesto contra o golpe militar, fruto do casamento bem sucedido do teatro com a música popular:

O “Opinião” aparece como primeira manifestação de protesto, como primeira resposta, como primeiro sinal de inteligência depois daquela perplexidade, mexendo em vespeiro, porque me bota o povo como sujeito e a Nara Leão tendo que se explicar. E a plateia era toda classe média. Era toda Nara Leão. Não tinha Zé Keti na plateia, só tinha Nara Leão (HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA).

O espetáculo “Opinião” surge, assim, como manifestação poética híbrida, sob o formato de show-verdade, inserido numa estética cuja definição mais aproximada talvez seja a que o classifica como dramaturgia musical estruturada através da música popular brasileira, composta por canções, poemas, cartas, depoimentos e diálogos, todos compilados no texto completo do “show”.

Na linha temática, o espetáculo apresenta o sertão e sua miséria:

Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade para viver (depoimento de JOÃO DO VALE)

Glória a Deus senhor nas alturas!/ E viva eu de amarguras/ Nas terras do meu senhor (trecho da peça “Missa Agrária”)

Mãe dos mortais/ Nuvem do brilho/ Olhai por nós/ Por nossos filhos (incelença do sertão)

Como a morte aqui é tanta/ Só é possível trabalhar/ Nessas profissões que fazem/ Da morte ofício ou bazar (excerto do poema “Morte e Vida Severina)

O samba e a pobreza nas favelas:

O samba - A voz do morro – “eu sou o samba” (...) Teve mais de 30 gravações. O dinheiro que comprei deu pra comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses de carne (depoimento de ZÉ KETI).

Pobre não é um/ Pobre é mais de dois/ Muito mais de três/ E vai por aí/ E vejam só/ Deus dando a paisagem/ Metade do céu já é meu (trecho da canção “Cicatriz”)

Os rumos da produção cultural no período:

Eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (depoimento de NARA LEÃO).

I ain't scared of your jail/ Cause I want my freedom/ I want my freedom now (trecho da canção “I ain't scared of your jail”)

De Nelson Lins de Barros, compositor e crítico de música: “A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegaram ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. (...) Naquela época virou mau gosto ouvir samba” (intervenção da voz off no espetáculo)

A resistência e o protesto contra a ditadura militar:

_ Nara Leão: “Deixa eu ver o olho (olha o olho) nem tá vermelho!”. Zé Ketí: “Não fica falando em vermelho, não, que vermelho tá fora de moda!” (diálogo entre personagens interpretados por NARA LEÃO e ZÉ KETÍ)

_ Nara Leão: “Me adianta uma nota aí. _ Zé Ketí: “To duro. Durão. Agora sou da linha dura!”

Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até me deixar sem comer/ Que eu não mudo de opinião (trecho da canção “Opinião”)

Carcará... pega, mata e come! (trecho da canção “Carcará”).

Como recursos épicos, demarcando o *gestus* dialógico do show, destaca-se, num plano específico, o riso subversivo, expresso nos diálogos acima citados, e, num aspecto mais amplo, a inversão das posições de fala e escuta, de plateia e fala: aquele que era objeto (o sertanejo, o favelado), assume a posição de sujeito. Esse novo sujeito – por meio da palavra falada e da palavra cantada – manifesta, sobre o palco, a sua voz física, metafísica e política, que, no íterim da ação complexa que demarcou a performance poética do show, eclodiu no grito coletivo de “Opinião”. Fragmentação da autoria, subjetividade coletiva, improviso, engendramento dialético e dialógico, jogral entre palavra falada e palavra cantada são elementos que compuseram o universo poético e multifacetado do espetáculo, prevalecendo um fundamental questionamento acerca de seu resultado, definido em função de um elemento que pode ser resumido à sua recepção naquela determinada conjuntura.

Quanto a esse ponto – salvo pela leitura que se pode fazer a partir de seu sucesso manifesto e manifestado – que permite extrair conclusões acerca da posição do artista e de seu aparecimento na sociedade como posição e papel consolidados, não nos restam conclusões precisas quanto à eficácia revolucionária da palavra poética, da qual tanto se falou ao longo desse estudo, como consequência do espetáculo. O que se percebe é que, conquanto o espetáculo não tenha, obviamente, revertido os impactos do golpe ou consertado as mazelas que por detrás dele se escondiam e em certa medida até lhe davam respaldo, parece ter sido criado um amplo espaço – especialmente didático – para conscientização e debate acerca da situação enfrentada pelo país no período. Conduzindo a reflexão para a conjuntura atual – sobretudo a partir das considerações tecidas pelos espectadores do espetáculo que ora refletem sobre os papéis específicos da arte e sobre o alcance da palavra¹¹¹, à guisa de conclusão

¹¹¹ Faz-se menção, neste ponto, ao minidocumentário que segue anexo a este estudo, no íterim do qual é realizado o referido debate.

somos conduzidos à reflexão inicial deste estudo, sobretudo em torno do fazer literário e da literatura. Superada a necessidade de voltar à questão – aparentemente já deveras superada – entre o abismo entre obra e texto ou palavra e escritura, assim como em relação à necessidade da ultrapassar disciplinas particulares em prol da apreensão global de um objeto, alcança-se, enfim e empiricamente, o ponto de chegada que consiste na percepção sensorial do literário por um homem real que denota, em si, a natureza do poético. Trata-se, sim, de um problema que pode ser tanto de método quanto de elocução crítica, mas trata-se, sobretudo, de uma compreensão fenomenológica da forma literária que situa o que chamamos de literatura num estreito¹¹² que apenas se faz presente em razão de uma catarse¹¹³: “comunicar (não importa o que: com mais forte razão um texto literário) não consiste em fazer somente passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2014: 53). Nesse ponto, recuperamos alguns dos comentários tecidos por Luiz Rufatto, na Feira do Livro de Frankfurt, aos quais inicialmente – nas “Opiniões Preliminares” – fez-se menção:

O que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, escrever em português para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida? Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. (...) Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora¹¹⁴.

De certo modo, as questões suscitadas, sobretudo quanto o aqui e agora, nos aproximam do desejo do “terreno” de Clarice Lispector, quando, no conto “Mineirinho”, faz menção ao sublime e às coisas que vão se tornando as palavras que fazem os poetas dormirem tranquilos, numa mistura de perdão e caridade vaga, em seus refúgios no abstrato. A proximidade das literaturas com a sociedade e o povo parece integrar seu sentido, sobretudo em razão da sua função. Já na década de 60 – na mesma década de 60 que recepcionou o nosso objeto de estudo – Antônio Candido, ao tratar da função da literatura na cultura brasileira, fazia menção a sua preocupação com o fato de a literatura brasileira ter ganhado corpo (do século XVIII ao século XIX) num momento em que os grupos sociais de seu

¹¹² Em geografia, um estreito é um canal de água que une dois corpos aquosos (oceanos, mares) e separa duas massas de terra. Os estreitos fazem por vezes parte de rotas importantes e por isso têm relevância estratégica.

¹¹³ Registre-se que em um contexto completamente diferente do proposto por Aristóteles.

¹¹⁴ Discurso de Luiz Rufatto na Feira do Livro de Frankfurt, em 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>.

alcance eram muito restritos. Os 57% de analfabetos no Brasil em 1940 poderiam explicar, de certa forma, a crise das formas escritas de expressão e o sucesso de meios expressivos mais novos, reequipados, como o cinema, o teatro e a história em quadrinhos (CANDIDO, 2000: 119-125). Instrumentos de fundamental importância para a superação das limitações do texto escrito em relação àqueles que não se enquadravam numa certa tradição, sobretudo se desejarmos “que um número sempre maior de pessoas participem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro” (CANDIDO, 2000: 126). É possível e necessário falar – como recentemente fez Antônio Candido (1995), em *Direito à Literatura e em função social do literário*. “A *literatura* é coletiva na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento – para chegar a uma “comunicação”. São essas, também, questões de “Opinião”, que dão, inclusive, maior e mais significativo respaldo ao objeto eleito para o presente estudo.

De mais a mais, é necessário sempre reiterar a necessidade de superar o velho lastro das ideias cediças que condicionam a nossa visão sobre a relação entre arte e sociedade e que nos impedem de ultrapassar a concepção enrijecida de Literatura que, desde o século XVIII, apresenta-se amordaçada nos limites do texto escrito. Caminhemos, pois, em favor da palavra. “Sendo a linguagem a casa do ser, podemos dizer que a palavra é pá (que) lavra, porque abre sulcos profundos na abissalidade (sem fundo) do ser”¹¹⁵, na abissal idade da percepção sensorial e coletiva do literário – prosseguimos – onde nos é possível plantar a semente das significações. Opiniões.

¹¹⁵ Lênio Streck, em Nota Explicativa (n. 622) à obra “*Hermenêutica Jurídica em Crise: Uma exploração Hermenêutica da Construção do Direito*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine: note sulla política**. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMADA, Izaías. **Teatro de arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Danilo Di Manno. Da imagem tecnológica do corpo às imagens poéticas dos corpos. In: **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. **Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar**. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. **A voz como provocação aos estudos literários**. Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura. Edição n. 11: Literatura de Música. Florianópolis, 2011.

_____. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia et AL (Org). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Faperj/ 7 Letras, 2008.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré: as razões da emoção (capítulo**

de uma poética sertaneja). Fortaleza: UFC/São Paulo: Nankim Editorial, 2003.

ASSIS, José Maria Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1981.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na cultura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. **Arte e responsabilidade**. In M. Bakhtin, *Estética da criação verbal* (4ª ed., pp. 33-34). São Paulo: Martins Fontes. (Originalmente publicado em 1919)

_____; VAKHTANGOV, Sergei. **A Theatre for Meyerhold**. *Theatre Quaterly London*, 2.7: 1972.

_____. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (Volochínov, V. N.) **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi. 9ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernardini et al. 6 ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Questões de estética e de literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASSETO, Livia Maria Turra. A canção popular brasileira e a quebra da monotonia em seu

representante, Vítor Ramil. In. SOUZA, Fábio Marques; GAMA, Ângela Patrícia Felipe (Org). **Mídia, linguagem e ensino: diálogos transdisciplinares**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paula: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

_____. **Teatro de Augusto Boal 1: Revolução na América do Sul, As aventuras do tio Patinhas e Murro em ponta de faca**. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

_____. & GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. _____. Estudos sobre teatro. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 3ª ed. (Col. Debates nº 3). São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8ª Edição. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. O direito à Literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **O observador literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004.

_____. **Tese e antítese**. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CARBONARI, Paulo César. **Realização dos Direitos Humanos**. Coletânea de Referências. Passo Fundo: IFIBE, 2006.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONY, Carlos Heitor. **Pessach: a travessia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COUTO E SILVA, Golbery. **Conjuntura política nacional – O Poder Executivo & Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio. 1981.

DAVINI, Silvia Adriana. *Voz e Palavra – Música e Ato*. In. **Palavra cantada: ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____; GATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. 1ª edição. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997

DIDI-HUBERMAN. **Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: editora34, 2014.

DROUGUETT, Juan Guillermo. *Corpo, imagem e cultura*. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DOUBROVSKY, S. & TODOROV, T.,org. **L'enseignement de la littérature**. Paris: PUF, 1971.

DOUBROVSKY, Serge. *O último “eu”*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FARACO, C.A. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar edições, 2003.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

_____. **História Concisa do Brasil**. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 2 ed. Tradução: Antônio Fernando Cascaes e Edimundo Cordeiro. São Paulo: Veja, 1992.

FREDERICO, Celso. **Teatro, comunicação, pedagogia: notas sobre Brecht**. In. Comunicação e Educação – Revista de Comunicações e Artes da ECA/USP. V, 15. N. 1. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43866>.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante. Schuback. Editora Vozes: Petrópolis, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo. **Autoria e encenação ficcional em *Lorde*, de João Gilberto Noll**. In: NUTTO, João Vianney Cavalcanti (Org.). *Personas Autorais*. Brasília: SiglaViva, 2015.

_____. **Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de *Carcará***. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100395>.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad.: Lawrence Flores Pereira. Editora 34: São Paulo, 1998.

HOHLFELDT, Antônio. **A fermentação cultural da década brasileira de 60**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 11, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 7ª Edição. Editora Brasiliense: São Paulo, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70**. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2004

LALO, Charles. **Esthétique du rire**. Flammarion: Paris, 1949.

LAJOLO, Marisa. **Usos e abusos da literatura na escola**. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LUKÁCS, George. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____ ; **Historia y consciencia de clase**. Barcelona: Ed. Grijalbo S.A, 1975.

_____ ; **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____ ; **Sobre a tragédia**. In: Escritos estéticos. 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____ ; **Teoria do Romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/. SNT, s/d.

_____. **Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Dinalivro: Lisboa, 2005.

MEDEIROS, V. **O CPC da UNE na Bahia: Caminhos e descaminhos para mudar o Brasil**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, 2007.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A (coordenador geral da coleção). **História da vida privada no Brasil – Volume 4**. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

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

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1978.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

OJIMA, RICARDO; FUSCO, WILSON. **Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização**, p.11-26. In Ricardo Ojima, Wilson Fusco. Migrações Nordestinas no Século 21 - Um Panorama Recente, São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015. (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5151/BlucherOA-ojimafusco-04>)

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O Encontro do Teatro Musical com a Arte Engajada de Esquerda: em cena, o Show Opinião (1964)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad.: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PRETA, Stanislaw Ponte. **Festival de besteira que assola o país**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. **Febeapá 2: 2º Festival de Besteira que assola o país**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

PRADO, Décio de Almeida. PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas, personagens – o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na Ditadura Militar**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2011.

REIS, J. A. Encarnação - **O Riso estético segundo Bergson e Lalo**. "Revista Filosófica de Coimbra". ISSN 0872-0851. Vol. 2, nº 4 (1993).

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. Em: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 133-165.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O mito e o herói no teatro moderno brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Coleção Buriti, 1965.

_____. **Texto/Contexto**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTANA, Manoel Henrique de Melo. **Incelências: o povo canta seus mortos**. In: Revista Incelências. V. 2. N. 1 Jan/Jun 2011. Maceió: CESMAC, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SERRONI, J. C. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In.: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Cultura e Política, 1964-69. In.: **O pai de família e outros estudos**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TATIT, Luiz. **A Canção, Eficácia e Encanto Luiz Tatit**. São Paulo: Atual Editora, 1986

_____. **Musicando a Semiótica: Ensaio**. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 1997.

_____. **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**. Edusp, 1996.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da Canção: Melodia e Letra**. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Um equívoco de “Opinião”. In: TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In. **Palavra cantada: ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURNER, Victor. 1982. Introduction. In. **From ritual to theatre: the human seriousness of**

play. New York: PAJ Publications, 1982.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.

VALENTE, Heloísa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido: uma outra história da música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VILLAS BÔAS, R. L. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 2009. Tese de Doutorado – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, N. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.