

## “SHOW OPINIÃO”: TEATRO E MÚSICA DE UM BRASIL SUBJUGADO<sup>1</sup>

FERNANDA PARANHOS MENDES<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a peça teatral *Show Opinião*, encenada em 1964, à luz de um olhar crítico sobre o teatro engajado que se desenvolvia o Brasil desde a década de 1950, bem como suas influências e atuações entrecruzadas com a militância política que pululava nos grandes centros neste período histórico. Para tanto, nos foi cara a observação da estrutura estética e ideológica compartilhada nessa montagem, além da discussão com autores que refletem acerca do engajamento expresso por meio de manifestações culturais, sobretudo no teatro. Como exemplo dessa vertente, utilizamos o *Show Opinião*, que carrega, em seu interior, críticas sociais referentes ao início da década de 1960 no Brasil. Ademais, fizemos uma análise minuciosa deste espetáculo, de seu texto e repertório, levando em consideração suas metáforas, críticas e originalidade cênicas, afim de compreender seu significado histórico e político, sem destacar de seu interior, a relação estreita existente entre o teatro e a história.

**PALAVRAS CHAVE:** teatro político, música, ditadura militar.

### ABSTRACT

This article aims to analyze the play *Show Opinião*, staged in 1964, with a critical eye on the engaged theater that developed in Brazil since the 1950s, as well as their influence and actions intersected with political activism that swarmed in major centers in this historical period. Thus, it was important to note the shared aesthetic and ideological structure this assembly, in addition to wage a discussion with authors who reflect on the theme of engagement expressed through cultural manifestations,

---

<sup>1</sup> Artigo decorrente da pesquisa “Um show de opinião: história e teatro no Brasil republicano”, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq), projeto nº G-076/2009, sob a orientação da professora Kátia Rodrigues Paranhos, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

<sup>2</sup> Graduanda do curso de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Rua Belém, 731, apto. 102, bairro Brasil, CEP: 38400-642, Uberlândia-MG. Email: ferp\_mendes@yahoo.com.br.

especially the theater. An example of this aspect, we use the *Show Opinião*, which carries in its interior, social criticism for the beginning of the 1960s in Brazil. Also, do a thorough analysis of this spectacle, and a directory of your text, taking into account his metaphors, critical and original drama, in order to understand its historical significance and political, stand out from the inside, the close relationship between theater and history.

**KEY WORDS:** political theater, music, military dictatorship.

### **NA COXIA DO TEATRO: UMA REVISÃO SOBRE O ESPETÁCULO**

O objetivo principal desse artigo é apresentar impressões referentes a uma pesquisa que teve como foco a análise da peça *Show Opinião*, encenada no Rio de Janeiro em 1964. Sucesso de público e crítica, a peça contou com a autoria de dramaturgos que participaram ativamente dos grupos teatrais dos CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE (União dos Estudantes): Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e com a direção de Augusto Boal. Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, músicos conhecidos nos centros de divulgação do país, contribuíram para a construção do texto e do repertório do espetáculo, além de estrear como atores.

No primeiro momento da pesquisa priorizamos a leitura do texto teatral<sup>3</sup>. Nele, pudemos perceber uma estrutura dramática original, marcada por encenações espontâneas e intimistas que, somadas às canções, assinalavam uma crítica direta aos abismos sociais do Brasil. A utilização de testemunhos reais dos autores, por sua vez, auxiliava na criação de um ambiente de discussão entre palco e platéia, que passavam a comungar, no decorrer do espetáculo, as mesmas angústias.

O período em que estreou o *Show Opinião*, em 11 de dezembro de 1964, torna iminente a relação desta peça teatral com o recém-instaurado golpe militar; entretanto, os autores não fazem, em nenhum momento, referências diretas à ditadura. Isso não nos impossibilita perceber, em meio a um estudo minucioso do texto, nuances de protesto ao regime, uma vez que, ao criticarem problemas de ordem pública, criticam também o Estado vigente.

Nesse sentido, tal acontecimento cênico pode ser visto como exemplo de uma postura politicamente engajada que tomava conta das representações culturais daquele

---

<sup>3</sup> COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do "Show"*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

momento, uma vez que a temática central do espetáculo é a discussão da realidade das classes populares subjugadas a viverem as dificuldades conseqüentes de uma sociedade capitalista, como a miséria, a fome, o êxodo e a marginalização.

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

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

O cotejamento dessas canções foi determinante para que pudéssemos realizar uma análise concisa tanto do roteiro da peça quanto do áudio<sup>4</sup>, que por sua vez enriqueceu nossa compreensão a respeito da forma intimista com que os atores atuavam, não só quando citavam trechos de suas vidas e opinavam sobre eles, mas enquanto cantavam as músicas que complementavam a temática abordada em seus relatos. Essa parte do estudo foi complementada com várias leituras que auxiliaram no entendimento da relação entre música e teatro.

Podemos afirmar, com segurança, que relacionar a prática da história com fontes de tamanha subjetividade, como por exemplo os espetáculos teatrais, é no mínimo desafiador, sobretudo quando analisada uma montagem produzida num período histórico de turbulência, como o que sucedeu o golpe militar no Brasil.

## **E ABREM-SE AS CORTINAS: O TEATRO ENGAJADO EM CENA**

Torna-se importante, como primeiro movimento de análise, uma pequena discussão com autores que tomam o teatro como uma arte essencialmente política. Essa leitura nos permite perceber o teatro engajado como uma vertente da cênica que expõe com mais clareza as angústias, necessidades e revoltas das sociedades à luz de seu

---

<sup>4</sup> SHOW OPINIÃO. Rio de Janeiro: Polygran, 1994, CD.

tempo histórico, passando assim a desempenhar uma função propriamente política, ao levar a crítica e a conscientização ao centro do palco. Diversos autores foram consultados e muito contribuíram para o andamento da pesquisa, como por exemplo, Roland Barthes e Bertolt Brecht.

Entretanto, para dar início a esta discussão, estabelecemos um diálogo com o crítico teatral Eric Bentley, que, em *O teatro engajado*<sup>5</sup>, constrói uma análise minuciosa da essência política do teatro, destacando, dentre outras temáticas, os prós e os contras do engajamento existente na dramaturgia. O pressuposto do qual parte o autor é de que toda arte, independentemente da categoria, está imbuída de uma postura política; os artistas, por sua vez, trazem, em suas obras, nuances de suas ideologias particulares, ainda que tentem parecer imparciais. No tocante à expressão teatral, o comprometimento político é quase que iminente, afinal, se o teatro representa indivíduos e problemáticas de um corpo social que está em constante transformação, a reflexão e a crítica sobre eles é inevitável.

O primeiro ponto argumentado por Bentley é a característica “terapêutica” que o teatro pode desempenhar quando expõe e critica neuroses, paixões, defeitos e qualidades do ser humano. Como consequência dessa postura, o teatro se insere no resgate da essência humana corrompida pela experiência conflituosa no mundo capitalista, que tem nos palcos o espaço mais adequado para se realizar. Bentley reitera esse pressuposto, afirmando que o teatro pode servir “para ensinar o coração humano de que ele ainda existe. Ou quem sabe, melhor ainda, para ensinar o coração humano que ele pode existir de novo, que pode ser ressuscitado.”<sup>6</sup>

Um dos objetivos do teatro é gerar na platéia o incômodo e a inquietude. Quando vislumbram a encenação da realidade, os espectadores se sentem impelidos a se transformarem e a desejar a solução dos problemas que acometem o mundo em que vivem. Trata-se do despertar de uma consciência militante que, segundo Bentley, está presente em todos os espetáculos comprometidos numa postura engajada.

Quando focaliza sua análise nesse modo de fazer teatral, Bentley propõe uma problematização um tanto polêmica acerca da temática: separa os prós e contras do teatro engajado, a fim de compreender seus significados em sua máxima completude. Afirmando de antemão que “todas as artes têm certa importância social”<sup>7</sup>, o crítico tece

---

<sup>5</sup> BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.

considerações importantes sobre o engajamento do teatro, apontando um aspecto que pode ser interpretado como negativo. Ele enfatiza que os dramaturgos que assumem, para si e para seus trabalhos, determinada ideologia e que fazem do espaço do teatro um mediador apenas de discussões políticas podem incorrer em limitação, pois, inconscientemente, acabam se fechando num só modelo de atuação, como se somente este pudesse trazer a solução de problemas coletivos.

O teatro de agitação e propaganda, o *agit prop*<sup>8</sup>, é um exemplo disso. Fruto da Revolução Russa de 1917, essa vertente teatral pode ser considerada uma das pioneiras do teatro de agitação analisado nesta pesquisa, por incentivar o teatro de e para as classes populares, principalmente para os trabalhadores. Bentley reconhece o valor dessa espécie de militância artística, mas pondera que nem sempre espetáculos desse tipo conseguem ampliar seu público para fora dos grupos partidários, fechando-se numa audiência imóvel de trabalhadores, artistas, estudantes que já compartilham ideais representados no palco.

Essa postura é frequentemente negada pelos artistas que constroem obras de claro apelo político, o que insinua que a arte para eles passa a ser vista como um caminho de redenção, senão de obstinação, para que possam aliviar suas consciências afligidas pela realidade conflituosa do mundo ao seu redor. Fazer um teatro de engajamento seria, portanto, uma contribuição que os artistas dariam para a melhoria da sociedade. Eric Bentley critica esse comportamento, embora acredite que não seja generalizado; a seu ver, a radicalização das artes é desnecessária, principalmente o patrulhamento que muitas vezes é feito sobre ela, uma vez que, como já mencionado, a política é naturalmente intrínseca a toda expressão artística, sobretudo no teatro. No entanto, argumenta:

Creio que o exame do assunto teatro e sociedade deve adotar como ponto de partida justamente o respeito; não o respeito pela sociedade, mas pelos indivíduos que a compõem e, antes de mais nada, pela sua experiência particular. Em segundo lugar, a atividade artística precisa ser aceita como um bem em si sem ter de se justificar pela sua utilidade em outros terrenos, tais como a religião ou a política. Ela satisfaz uma necessidade ardente, natural e sadia. Ela faz parte das coisas boas da vida. Ela é insuspeita. Ela não precisa ficar na defensiva.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Segundo Silvana Garcia, o *agit prop* é especial, pois foi capaz de transformar os paradigmas da arte cênica mundial; ele “representa uma subversão espontânea das formas tradicionais e uma radicalização dos procedimentos da vanguarda até o limite mesmo do seu não reconhecimento enquanto teatro.” Ver GARCIA, Silvana. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 19-20. Sobre esse assunto pretendemos nos aprofundar *a posteriori*.

<sup>9</sup> BENTLEY, Eric, *op. cit.*, p. 113-114.

Quando coloca o leitor no centro desse debate, Bentley coloca em pauta a complexidade da temática “teatro e história”, traduzida pela pluralidade de sentidos com os quais aqueles que a estudam podem se deparar.

Contrapondo as possíveis “deficiências” do teatro engajado, o autor apresenta os prós dessa vertente da dramaturgia, situando-a num patamar mais elevado de valorização. O primeiro ponto por ele explorado é a sociabilidade única que o espaço de teatro é capaz de sediar. Por nenhuma outra expressão artística há uma comunhão de impressões tão ampla quanto a estimulada pela cênica, que aborda, no palco, problemáticas do contexto social, ao mesmo tempo em que tem na platéia os personagens reais do tema que retrata. Quando dispostos no *status* de espectadores, todos os indivíduos deixam para trás sua posição na hierarquia social para compartilharem sentimentos universais estimulados pelo teatro, como o choro, o riso, a surpresa, a estranheza e a alegria.

O teatro engajado busca fazer do povo o protagonista de seus espetáculos, subentendendo que ele também estará assistindo. Isso significa que a heterogeneidade dos espectadores é mais do que valiosa, é essencial para que o teor político no qual os espetáculos pretendem tocar seja interpretado de forma múltipla, possibilitando então uma revolução no modo de agir e pensar daqueles que estão nas salas de teatro. A respeito disso, comenta Eric Bentley:

O teatro é uma sociedade dentro da sociedade – um refúgio, se quiserem, um porto seguro, um pequeno mundo. (...) Ainda que fisicamente pequeno, mesmo em tais momentos ele chega então a adquirir uma importância comparada à importância da própria sociedade. Seu público é o povo, e a vida do povo é refletida de maneira firme e total, nas suas realizações.<sup>10</sup>

É preciso ressaltar que a grande maioria do povo não é freqüentadora de teatro, contudo, não é possível afirmar, a partir dessa constatação, que o povo não aprecia a arte teatral. O que separa os espaços de espetáculo de seus ideais espectadores são interesses particulares que transformam a cênica numa fonte de enriquecimento. Isso porque os ingressos são postos num valor elevado que está apenas ao alcance de uma pequena parcela da sociedade. A fim de remediar esse problema, os dramaturgos ditos engajados procuram levar o teatro para onde está o povo, como ruas, praças e fábricas.

Qualidade de conteúdo e de atuação é, portanto, o que faz do teatro engajado um cânone das artes cênicas; afinal, se o ponto de partida de qualquer criação teatral está

---

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 115.

nos conflitos da vida em sociedade, aquele espetáculo que os abordarem da maneira mais profunda fará então a expressão ideal do teatro. Nos dizeres do autor, teatro engajado é o mesmo que teatro de qualidade, e o melhor caminho para fazer um público mais popular.<sup>11</sup>

Em suma, a análise de Bentley está pautada na busca por um entendimento histórico e sociológico do fenômeno do teatro de engajamento. Em suas reflexões, o crítico questiona para quem se dirige então esse “tipo” de teatro:

Acredito que a platéia ideal para o Teatro Engajado não é nenhum dos campos militantes, e sim a massa humana que está no meio e que pode ter uma vaga simpatia para com a causa apregoada no palco, mas que se encontra numa atitude um tanto entorpecida e apática. Os integrantes dessa massa podem concordar, mas não estão realmente engajados; e a missão do Teatro Engajado não consiste em se pronunciar a favor do engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem.<sup>12</sup>

Compartilhando as idéias de Eric Bentley está Benoît Denis. Para o autor, toda e qualquer expressão artística está intimamente ligada ao engajamento, uma vez que, ao criarem, os artistas partem sempre de um questionamento coletivo acerca do universo social e, portanto, estão munidos de uma postura política. O artista engajado é aquele que se doa a causas maiores, que se entrega a ideologias revolucionárias que alimentam o espírito de mudança não só dele, mas de toda uma sociedade.

Segundo Denis, o sujeito engajado é aquele que decide tomar a direção de um caminho, rumo a mudanças sociais, e que está comprometido a fazer do seu tempo um tempo de transformações. Nesse sentido, o engajamento é mais que uma postura, é ímpeto à “participação, por uma opção que agirá conforme suas concepções mais profundas e assumindo delas os riscos da ação com relação à vida social, política, intelectual ou religiosa do seu tempo”.<sup>13</sup>

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

De todos os gêneros literários, ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relação mais diretas entre escritor e o seu público (...) os seus espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua parte (...).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ver *Idem, ibidem*, p. 118-120.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 175.

<sup>13</sup> SARTRE, Jean-Paul *apud* DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal à Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 32.

<sup>14</sup> DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 82-83.

Nota-se até aqui que é impossível destacar do tema teatro sua historicidade. Essa impressão se reafirmou ao longo das leituras feitas durante a pesquisa, que apresentaram quase uma unanimidade de opiniões: teatro e história são intimamente e inseparavelmente ligados.

O francês Roland Barthes, crítico de teatro, nos faz pensar a respeito dessa constatação. No livro *Escritos sobre teatro*, o autor reúne artigos, críticas e anotações que produziu durante a vida, demonstrando seu conhecimento amplo sobre arte cênica. Logo no prefácio, uma síntese de suas reflexões é traduzida nas palavras do pesquisador e crítico teatral Jean-Loup Riviere:

A idéia de um teatro que seja ao mesmo tempo de “vanguarda” e “popular” é constante, e ela explica por que a estética do teatro que aí se formula passo a passo nunca está separada de uma “sociologia”: o teatro é visto em seu todo, um palco e uma sala, um ator e um espectador.<sup>15</sup>

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

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

---

<sup>15</sup> RIVIERE, Jean-Loup. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XI.

Demonstra-se, nesse aspecto, uma face moralista do teatro grego, que acabava incitando um tipo de comportamento pautado na obstinação. “Mas, quando se toma a tragédia grega em sua pureza original, as lágrimas coletivas do povo não são nada menos que sua mais alta cultura, seu poder de assumir, no abismo do próprio corpo, os dilaceramentos da idéia ou da história.”<sup>16</sup> O teor moral das peças teatrais populares se aproxima da tragédia grega no tocante à representação de dilemas sociais gerados pela valorização dos interesses privados em detrimento dos públicos, próprios das sociedades capitalistas. A discussão dos agouros do convívio social era vista, pelos gregos, como algo nobre, pois o bem comum era seu principal objetivo.

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

uma liberdade total na dramaturgia: seu teatro é ao mesmo tempo moral e subversivo, leva o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante: o benefício vem do próprio ato teatral.<sup>17</sup>

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

“O teatro popular é um teatro que confia no homem”<sup>18</sup>, portanto, seus espetáculos se pautam na lucidez de suas discussões, sem deixar que cenários ou espaços grandiosos seduzam e distorçam o olhar daqueles que assistem. Além disso, quanto mais simples e clara a linguagem cênica, melhor a peça teatral será compreendida. Isso significa que para se fazer teatro não é necessário dispor das tradicionais salas de encenação. Onde estiver seu público — neste caso, o povo —, lá estará o teatro. Esta é a primeira característica.

Uma vez que a presença popular é vital para sua realização, o teatro popular serve também como uma ferramenta democrática da arte cênica, pois procura abrir as portas do teatro para um público de massa. Barateando os ingressos e levando espetáculos para ambientes de grande movimentação, como praças e ruas, torna possível

<sup>16</sup> BARTHES, Roland, *op cit.*, p. 27.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

um acesso amplo do povo ao teatro e, mais do que isso, faz com que indivíduos que jamais assistiram a uma encenação e, conseqüentemente, jamais se viram discutidos, contemplem os benefícios dessa arte.

Unindo a simplicidade dos espetáculos com um público maior e mais heterogêneo, uma dramaturgia de vanguarda poderá então ser feita<sup>19</sup>. Esse tripé no qual se firma a estrutura ideal do teatro popular traz uma receita para a realização da utópica revolução sócio-cultural em todas as sociedades do mundo. A respeito dessa questão, Barthes afirma que “é revolucionário tudo o que combate os hábitos do conformismo cênico e tenta substituir a mentira dos falsos cenários e da arte empolada pela ilusão, pelo poder de um teatro puro em que é o próprio espectador que faz o espetáculo.”<sup>20</sup>

O teatro deve ser feito com paixão, ao passo que deve buscar o despertar desse mesmo sentimento em seu público; só assim é capaz de romper barreiras, de revolucionar, e é a técnica brechtiana que realiza isso com maestria. Para Roland Barthes, a obra de Brecht tem “toda a densidade de uma criação, mas essa criação se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade, sua arte se confunde, sem nenhuma concessão, com a mais alta consciência política”<sup>21</sup>. Ele acrescenta:

Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não dá, é um teatro que provoca a História, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da História, mas não o resolve.<sup>22</sup>

Antes de nos aprofundarmos em uma análise a respeito da dramaturgia de Brecht, é importante voltar um pouco ao passado do teatro popular para melhor compreendermos seu significado, sobretudo sua historicidade. O teatro popular desenvolvido pelo dramaturgo alemão e que lhe concedeu *status* de gênio para muitos críticos, acadêmicos e admiradores, tem raízes históricas que merecem ser examinadas. Dirigir o olhar para elas foi de suma importância para esta pesquisa.

Como já mencionado, o teatro de militância começou a ganhar proporção nos centros de divulgação cultural em meados do século XX, impulsionado pela necessidade de muitos artistas de discutir a essência humana à luz do período histórico

---

<sup>19</sup> Trata-se de um caminho possível para tornar as artes mais populares e promover transformações necessárias nas sociedades capitalistas. O próprio Brecht encara o teatro popular como um caminho, à primeira vista, eficaz para se chegar a esses objetivos e não o único, como se fosse a verdadeira “salvação da lavoura”. Para saber mais, ver BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>20</sup> BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 111.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 215.

do pós-guerra. Todavia, na passagem do século XIX para o XX, havia se iniciado um processo de popularização do teatro, sobretudo na França e na Alemanha, a partir da criação de grupos de teatro amador que transformavam pessoas comuns em atores profissionais.

A atuação desses grupos independentes apresentava duas características que são, para o teatro popular aqui discutido, primordiais: a ampliação do espaço de encenação, com palcos maiores (como por exemplo, em estilo de arena), e melhores condições para receber o público, que deveria ter seu número multiplicado. Além disso, os espetáculos eram divulgados e encenados em ambientes de maior movimentação popular. A iminente aproximação do teatro com o povo gerou um novo prisma para a dramaturgia amadora: a vinculação com grupos de trabalhadores, que viam no teatro um meio de discutir seus problemas e disseminar suas ideologias.

Segundo Silvana Garcia, o teatro dos trabalhadores, ou teatro operário, é uma espécie de cênica mais espontânea, pois está livre de possíveis vícios da profissão de teatrólogo ou ator. Por essa razão, é um teatro mais rico de verdade. Comenta a autora:

Trata-se de um teatro ainda muito próximo do amadorismo, embora tenha um germe seu fator diferencial: a motivação que o impulsiona não é primordialmente o amor pela arte cênica, mas o reconhecimento do teatro como veículo de idéias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social.<sup>23</sup>

O teatro auxilia organizações trabalhistas a melhor se comunicarem e um dos melhores exemplos dessa eficácia é o caso da Rússia pós-revolução. Na passagem das décadas de 1910 para 1920, o Partido Comunista passou a atribuir ao teatro um papel determinante na divulgação da realidade política do país. Percebendo o apelo popular da arte cênica, o Estado bolchevique apoiou e financiou grupos de teatro operário, formando o que chamamos hoje de teatro *agit prop*, ou seja, de agitação e propaganda.

Suas características principais estão todas baseadas na popularização do teatro: a formação de grupos locais facilitava um acesso maior da população às salas de espetáculo e a encenações a céu aberto; grupos itinerantes viajavam, levando peças teatrais a cidades onde ainda não havia contato com o teatro operário; dramaturgos e atores ofereciam oficinas para os interessados, a fim de ensinar o ofício de dramaturgo e ator, bem como o poder político do teatro aos civis; trabalhadores improvisavam encenações e ainda levavam os espetáculos para dentro do ambiente de trabalho.

---

<sup>23</sup> GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 3.

Por romper com o método tradicional de se fazer teatro, o *agit prop* pode ser visto como um produto cultural próprio de um contexto sócio-cultural e, portanto, histórico, específico. Trata-se de uma apropriação da arte do espetáculo por um grupo social, que veio convertê-la numa arma de militância. Os personagens principais desse cenário são os trabalhadores, que vêm no teatro

a oportunidade de criar uma arte que corresponda ao novo contexto sócio-político e, conseqüentemente, seja capaz de eliminar para sempre as barreiras que se interpõem entre o espaço reservado à contemplação – no caso, o teatro – e a supressão dos limites entre palco e platéia.<sup>24</sup>

Silvana Garcia cita Erwin Piscator, teatrólogo de renome que antecedeu Brecht, como um dos mais importantes dramaturgos e pensadores da história do teatro mundial. Caminhando em direção ao teatro de agitação e propaganda, Piscator procurou desconstruir a idéia de que a arte cênica deveria servir exclusivamente ao entretenimento. A respeito dele, afirma Garcia:

Para Piscator, a arte revolucionária nasce do espírito da classe operária revolucionária, fruto de um esforço comum, resultado do processo de libertação cultural que se dá, simultânea e sequentemente, ao processo de libertação político-econômica da classe trabalhadora. A arte só pode existir, portanto, como instrumento de uma luta política, a serviço do proletariado.<sup>25</sup>

Contudo, há uma diferença entre Piscator e Brecht: a forma com que vêm e utilizam a história, ou seja, a realidade de onde surgirão as problemáticas a serem abordadas em suas peças teatrais. Garcia explica a razão pela qual a dramaturgia brechtiana teve, no cenário mundial, grandes proporções, inclusive no Brasil:

Nesse sentido ele avança bem além de Piscator, que elege o próprio episódio histórico como centro de seu teatro, fazendo do palco o tribunal de julgamento e aprovação dessa História. Em Brecht, como menciona Dort, não é mais a História que entra no teatro, mas o teatro que se insere na História. A realidade aparece, portanto, dimensionada historicamente, mas não uma História imutável, determinada por forças ocultas, mas uma relatividade histórica que, no “ser assim”, traz implícito que “poderia ser de outra maneira”. Logo, reproduzir essa atualidade histórica significa desvendá-la, descobrir o seu interior camuflado, da mesma forma que, no palco, revela-se a maquinaria teatral, denunciando que aquilo é teatro.<sup>26</sup>

Podemos notar, a partir do olhar de Garcia, a veemência histórica tanto das obras quanto da personalidade de Brecht, o que justifica a influência que exerceu nos palcos do mundo. Foi na década de 1940 que seus escritos, incluindo poesias, textos teatrais e comentários sobre teatro, começaram a ser traduzidos em solo nacional. Seu método

---

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 54-55.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 86.

claramente engajado foi difundido por artistas admiradores por se encaixar, com perfeição, num projeto de reformulação do teatro brasileiro que passava, naquele período, por uma crise de identidade acarretada pela falta de comprometimento político e social dos espetáculos encenados no país.

Era preciso localizar os verdadeiros agentes históricos da realidade do Brasil nos palcos, discutir e criticar suas angústias e seus problemas. Aderbal Freire Filho enfatiza que “é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito”<sup>27</sup>. E complementa:

O que quero defender é a presença de Brecht em todos os teatros. Não existe um teatro vivo fora de Brecht. Porque não existe um teatro vivo que não conheça uma relação cúmplice para a conquista da ilusão e foi Brecht que primeiro codificou essa relação, quando questionou, a seu modo, a natureza da ilusão do teatro.<sup>28</sup>

Aos poucos, a recorrência à técnica e à ideologia brechtianas se tornou obrigatória para os profissionais de teatro, para aqueles que apreciavam a arte cênica, bem como para críticos teatrais e estudantes do assunto. A concordância do olhar do dramaturgo alemão sob a dramaturgia com a realidade histórica do Brasil reitera o fato de que uma sociedade conflituosa, que enfrenta problemas de todas as ordens, só pode ser bem discutida num palco de teatro que está estruturalmente e ideologicamente aberto a tais questões. Por isso Brecht foi um dos “homens de teatro” mais lidos no país, sobretudo após o golpe militar, quando grupos teatrais tomaram, definitivamente, a política como temática-base de seus espetáculos, como no caso do objeto de estudo desta pesquisa.

Fernando Peixoto, dramaturgo que participou ativamente dessa reformulação da identidade teatral brasileira, comenta sobre a historicidade do trabalho de Brecht e como os profissionais de teatro devem lidar com seu método:

Brecht será útil ao Brasil se soubermos utilizá-lo e enfrentá-lo sem submissão. Se não ficarmos diante dele como vassalos ou adoradores passivos. Sejamos, pois, brechtianos diante de Brecht: precisamos descobrir como assumi-lo histórica e criticamente, como repensá-lo em função de nossas tarefas e necessidades. (...) Diante de Brecht precisamos encontrar nossa resposta, a partir de nós mesmos, artistas e intelectuais inseridos num

<sup>27</sup> FREIRE-FILHO, Aderbal *apud* BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 12-13.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

processo histórico específico: precisamos construir, como ele, nossa esfera de ação política e intelectual.<sup>29</sup>

Podemos notar, até aqui, quase uma unanimidade de opiniões a respeito da técnica brechtiana de fazer teatro. Todavia, é necessário que adentremos um pouco no próprio pensamento de Brecht, bem como em sua trajetória, a fim de melhor compreender os motivos pelos quais seu olhar sob o teatro modificou os moldes da dramaturgia.

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

Brecht é a personificação da mudança radical dos paradigmas do teatro do século XX. Sua visão a respeito da arte cênica reflete sua vivência pessoal, de um jovem francês de classe média que militou em prol da ética e do pacifismo político. Embora rebelde, ele não era um agitador. Sempre defendeu a politização social como prática oposta ao armamento e foi através do teatro que conseguiu pôr em prática suas ideologias.

Ao longo de sua trajetória, Brecht passou a observar na classe trabalhadora a realidade social que buscava retratar em suas peças, a da exclusão e da resistência. Com o teatro do proletário e para o proletário, viu que a ignorância não fazia parte da massa; pelo contrário, estava nela a chave para fazer da igualdade social algo possível. Logo, Brecht

convenceu-se de que o público, de algum modo, sabia o que queria: o teatro, ao seu ver, deveria atender as exigências das pessoas, proporcionando-lhes divertimento e, ao mesmo tempo, ajudando-as a enxergar a realidade da vida delas tal como essa vida transcorria, sem idealizações retóricas. As obras de arte precisavam ser úteis.<sup>30</sup>

O teatro, a seu ver, deveria contar, tanto no palco quanto na platéia, com a presença maciça dos indivíduos sociais em sua mais completa pluralidade. Dentro de uma sala de espetáculo, ou mesmo diante de uma encenação ao ar livre, o povo deveria

<sup>29</sup> PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil*. Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 26.

<sup>30</sup> KONDER, Leandro. Brecht e a política. In: BADER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 40.

se igualar ao *status* de espectador e se ver discutido. Só assim poderia se plantar na sociedade uma semente de mudança que faria germinar futuramente um espírito crítico e revolucionário. “Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só podemos descrever o mundo atual na medida em que o descrevemos como um mundo passível de modificação.”<sup>31</sup>

A idealização dessa democracia um tanto utópica não desvia o propósito de Brecht. Uma sociedade igualitária, transformada em nome do bem comum, seria o resultado de todo um processo de conscientização trazida pelas artes, que poderia fazer com que o povo, como maioria excluída, tomasse a rédea das decisões políticas.<sup>32</sup> Auto-reflexão, auto-crítica e auto-conhecimento podem ser definidos como um tripé ideológico que firmava toda argumentação do teatro de Brecht, quando contava a vida dos trabalhadores, dos pobres e de suas famílias.

Ao dar ao excluído um lugar na platéia e no palco, o dramaturgo mexia com os brios de um teatro conservador. Mas isso era proposital, pois, para ele, o teatro deveria mesmo trabalhar com a ruptura e com a crítica, precisava incomodar e fazer com que o espectador reagisse e desejasse ser também uma parte real da história contada no palco.

A premissa de Brecht de que os espetáculos teatrais deveriam, por obrigação, dar um tratamento sincero à vida dos seres sociais, contribuiu para uma abertura física do teatro. A simplicidade do palco, a despreocupação com o cenário<sup>33</sup>, a encenação em praças, ruas e fábricas demonstravam um caminho de aproximação da cênica com um público que não freqüentava os teatros. Quando levava a arte ao povo, Brecht estabelecia uma ponte entre a representação e a realidade, entre os personagens da peça e seus inspiradores, e possibilitava uma identificação em ambos os sentidos: os profissionais de teatro sentiam as reações com mais espontaneidade e o público, quando se via como protagonista, entendia melhor a mensagem que aquela peça tentava passar, a da conscientização.

---

<sup>31</sup> BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> Essa postura sociológica de Brecht é próxima da ideologia marxista, à qual o dramaturgo se dizia simpatizante. Mas em suas obras não havia uma divulgação direta desse ou qualquer ideário. Para Brecht, o marxismo poderia ser um dos muitos caminhos para poder fazer com que a consciência política despertasse de forma generalizada na sociedade e assim possibilitar uma revolução social. Ver KONDER, Leandro, *op. cit.*

<sup>33</sup> Quando abre mão de cenários, ou mesmo quando se apresenta em palcos em forma de arena, Brecht tenta destacar o conteúdo sob a importância do espaço. Por isso suas peças são simples na estrutura e ideologicamente grandiosas. Para Barthes, importa “uma arte do palco simples, despojada, sugestiva, que confira ao espectador o poder de imaginar, de ele próprio criar a ilusão teatral, uma vez que não mais se deixa guiar falsamente pelas mentiras do cenógrafo ou pelas intenções por demais marcadas do autor.” BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 134.

Quando refletimos sobre as mudanças trazidas por Brecht, percebemos que é lógico o movimento que ele busca fazer renascer no teatro: se esta é a mais social das artes, os membros da sociedade devem estar nela representados, e uma vez que as relações sociais são alimentadas por conflitos, também os conflitos não poderiam estar fora do palco, pois fora dele não haveria o estigma da mudança, ao passo que não haveria por que agir e não existiria sentido para uma atuação. O teatro vive da ação e da reação que causa no público. Sem elas não existiria teatro.

Seguindo esse mesmo raciocínio, podemos constatar que a ruptura, o incômodo e o conflito são os impulsionadores vitais das artes cênicas, enquanto os espetáculos de engajamento, que buscam primordialmente levantar tais questões, justificam-se como aqueles que mais respeitam o significado dessa arte e, conseqüentemente, melhor a fazem.

Esse sentido de engajamento das artes apregoa o que Brecht procura passar com sua obra: de que esta deve se voltar para o povo de forma generalizada, sem distinções. O teatro engajado não deve limitar-se apenas a um público de militantes, porque, como segundo Brecht, o teatro deve despertar em nos indivíduos um espírito engajado, antes mesmo de divulgar seu próprio engajamento.

Brecht acrescenta ainda o sentimento da dúvida nas temáticas que aborda, o que deixa suas peças sem um final preciso. Os personagens apresentam soluções para as problemáticas levantadas, mas não as resolvem, deixando-as em aberto. Esse papel é dado nas mãos do espectador que, além de assistir, reagir, sentir e se incomodar, deve, depois das cortinas fechadas, raciocinar, interpretar sobre o que viu e, após esse exercício, pôr em prática o que aprendeu.

Todas essas distinções do método teatral brechtiano são na verdade características do teatro épico, ou teatro didático, que tem claramente a instrução como uma de suas bases. Formulado para que a transformação da dramaturgia fosse total, incluindo a construção do texto, dos personagens, do estilo de atuação, do espaço, do comportamento do público, dentre tantos outros fatores, o teatro épico consolida a arte cênica como uma arte científica e racional<sup>34</sup> que pode perfeitamente mediar transformações de proporções grandiosas numa sociedade.

---

<sup>34</sup> Quando traz a razão para a arte teatral, mesclando-a com a magia da representação, Brecht consegue unir prazer e divertimento com aprendizado. Esse método demonstra respeito com a essência humana que, uma vez tomada como racional, deve, portanto, ser representada como tal. “Esta maneira de representar é mais sã e, ao nosso parecer, mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e

O teatro épico é quase narrativo, pois coloca o ator numa posição aquém de seu personagem; ele o apresenta, não representa, e por isso deixa a platéia imune de qualquer possibilidade de ilusão. Como já mencionado, a estrutura física não preocupa, pois importante é o conteúdo da encenação, que prioriza a riqueza na descrição de detalhes dos ambientes por onde passam os personagens e que muito contribui para que o poder reflexivo do espectador esteja em constante exercício.

As novas técnicas de representação<sup>35</sup> que Brecht traz no teatro épico demonstram com clareza sua distinção metodológica perante técnicas do teatro burguês, sobretudo por partirem da premissa de que a arte deve também trabalhar com a razão além da emoção. O distanciamento é uma dessas mudanças, que dá ao ator a oportunidade de observar, tal qual o espectador, sua própria atuação, ou seja, “o objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar, ao espectador, uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social.”<sup>36</sup>

Isso é possível porque o personagem épico precisa ser apresentado exatamente como um personagem, uma representação do homem e não uma materialização dele. Conseqüentemente, a platéia é conduzida ao raciocínio, para que possa absorver, através dos recursos utilizados pelo ator, como mímicas, máscaras, variações de expressão faciais e até na escassez de cenário, que mensagem ele pretende passar. A estranheza é comum e, acima de tudo, necessária. No entanto, mediante o efeito do distanciamento, o público tende a se afastar daquilo que vê para melhor examiná-lo.

Essa técnica acrescenta ainda um traço histórico nos personagens de Brecht. Afinal, o indivíduo apresentado no palco é um ser social e, portanto, um agente histórico. Seu comportamento é o resultado das mudanças históricas ocorridas na sociedade onde vive, da mesma forma que os questionamentos que levanta sobre essa mesma sociedade. Quando movimentava suas questões particulares, põe em xeque problemáticas de toda uma época, fechando uma lacuna entre o que é público e o que é privado e agindo historicamente.

---

arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente.” BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 82.

<sup>35</sup> As técnicas brechtinianas de teatro têm como objetivos principais o raciocínio e a reflexão. Além do distanciamento, usa-se muito o chamado “corte brechtiniano”, que são pausas na encenação para que dados reais sobre o assunto abordado no espetáculo (estatísticas, testemunhos, imagens) possam ser divulgados. Esse recurso contribui para uma movimentação dual durante a cênica de Brecht: a representação somada com a realidade.

<sup>36</sup> BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 97.

Brecht elucida com segurança sua visão quanto à historicidade do teatro, sobretudo do teatro épico, demonstrando seu conhecimento e respeito pelas artes cênicas:

O ator deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (...) Ora bem, o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade, uma distância idêntica a que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.<sup>37</sup>

Ao mesmo tempo em que os personagens expõem o caráter histórico do homem em sociedade, aqueles que os assistem também o fazem. Justamente por isso, o que importa é a simplicidade no fazer teatro, para que a atuação e a compreensão dela não sejam confundidas por ilusões estéticas. Brecht complementa:

O que com isso se pretende dizer é, por um lado, que o teatro épico pode nos surgir, em todos os seus pormenores, como um teatro mais rico, mais complexo, mais evoluído, mas que não necessita incluir, fundamentalmente, nenhum elemento que vá além desta exemplificação da esquina de rua, para poder ser um grande teatro.<sup>38</sup>

Portanto, não é preciso ser especialista para ir ao teatro; é necessário ser humano e estar disposto a ser surpreendido com o que aquele espetáculo pode trazer de mudança. Na visão de Brecht, é assim que deve reagir o público do teatro épico: “– Isso eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem.”<sup>39</sup>

Nota-se que a reflexão e a comoção estão presentes, o que significa que o objetivo moral do teatro foi cumprido. Mas segundo o dramaturgo, o “verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar”<sup>40</sup>, à luz do período histórico, problemáticas sociais. Esse caráter didático, que procura instruir por meio da arte teatral, deve ser bem analisado para que não haja a impressão de que se deve apenas impor um valor moral, pois o que pretende Brecht é levar ao palco questões de ordem

---

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, p. 109-110.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 90.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 66-67.

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*, p. 72.

pública que são desprezadas pela dramaturgia, “isto é, não falamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente.”<sup>41</sup>

Quando o teatro dá voz aos muitos que se emudecem diante os acontecimentos sociais, estabelece uma relação estreita com a história, por captar pontos de tensão das sociedades, expondo-os e solucionando-os. Justifica-se assim a referência ao teatro feita por historiadores que buscam nele fontes sobre determinada período e/ou marco histórico. Como uma representação artística e cultural, a dramaturgia permite um sem-número de perspectivas investigativas por participar de uma rede de simbolismos culturais que, direta e indiretamente, representam o imaginário de todo um corpo social. Esta é uma das muitas justificativas para a produção desta pesquisa.

## **O ESPETÁCULO SE INICIA: TEXTO E MÚSICA SOB O OLHAR DA PLATÉIA**

O levantamento bibliográfico acerca de teatro engajado e a leitura de e sobre a dramaturgia de Bertolt Brecht foi de extrema importância para o andamento desta pesquisa. No entanto, para melhor entendermos como se forjou o cenário de enfrentamento político pelo teatro, percorremos um caminho que nos levou ao diálogo com autores que verificam na arte cênica brasileira, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960, uma reformulação ideológica que levou à formação do *Show Opinião*.

Para tanto, estabeleceremos uma primeira discussão acerca do teatro político do Brasil e de suas raízes históricas, a fim de vislumbrar as razões pelas quais foi possível a montagem do musical. Logo depois, faremos uma análise minuciosa do texto teatral do *Show Opinião*, intercalando opiniões de autores diversos sobre o espetáculo, o que nos dará um prisma de entendimento mais completo a respeito da sua representatividade histórica e de sua recepção.

### **CAMINHOS QUE LEVARAM AO OPINIÃO**

Podemos afirmar que a década de 1950 marcou o início da consolidação do teatro popular e, portanto, politicamente comprometido, no Brasil. Como anteriormente mencionado, profissionais e críticos teatrais passaram a sentir, gradativamente, uma

---

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

necessidade vital de transformar o teatro brasileiro num teatro de vanguarda, capaz de abordar a realidade do país de forma crítica. O ideal dessa mudança se contrapunha ao teatro burguês que, naquele momento, mantinha a grande maioria do público de teatro sob a égide do entretenimento alienante, que fazia do teatro um produto comercial sem nenhum conteúdo.

Era preciso firmar no teatro uma nova estrutura ideológica e estética que permitiria a representação da vida do povo brasileiro em sua mais completa pluralidade de sentidos. Dramaturgos e diretores enxergavam na abordagem da vida do trabalhador e do pobre retirante, associada à sua bagagem sócio-cultural, por exemplo, um caminho que os permitiria discutir e criticar a negligência do governo perante a realidade dos populares, ao passo que os signos culturais próprios dessas classes periféricas seriam prontamente divulgados e valorizados.

Um dos espetáculos que melhor exerceu essa tentativa de politização das artes cênicas brasileiras foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Encenado em 1958 pelo Grupo Arena, não foi sucesso apenas de público, mas também de crítica, por conseguir revolucionar a dramaturgia daquele período histórico ao fazer do personagem de um jovem trabalhador o protagonista. O foco de discussão da peça era a vida de uma família de operários que enfrentava problemas comuns da realidade dessa classe de trabalhadores: a exclusão social, a exploração da mão-de-obra e a iminência da greve. Pela primeira vez o público teatral do Brasil pode assistir a uma representação que abordava, sem meias-palavras, as necessidades do proletariado, ao mesmo tempo em que criticava abertamente o desprezo do governo pelos civis.<sup>42</sup>

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

Uma vez que o povo estaria discutido no palco, um público genuinamente popular era convocado às salas de espetáculo. O teatro precisava se abrir para novas possibilidades de encenação. No entanto, os grupos teatrais, como por exemplo o Arena e o Oficina, passaram a divulgar suas peças e também a encená-las em espaços antes não freqüentados por artistas teatrais, como praças, universidades, fábricas e ruas. Onde

---

<sup>42</sup> Para saber mais, ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

estava o povo, ali deveria estar o teatro. Edélcio Mostaço nos auxilia na compreensão do significado desse novo “modo de fazer” da cênica nacional, ao comentar que

esta forma de teatro era nova porque propunha uma participação da platéia no espetáculo, um mecanismo desalienante, um environment crescente que transformava o teatro em circo, tribunal, feira, comício, espetáculo esportivo, num tribunal de dessacralização e jogo. Um teatro de agitação, não de apaziguamento. Um teatro de confronto, não de individualização. Um teatro de classe, não de público.<sup>43</sup>

Paulatinamente, o engajamento cultural tomou conta dos movimentos estudantis, que tinham na UNE o seu maior representante, e passou a despertar o interesse de artistas das mais diversas vertentes e de intelectuais. Esse recrutamento acarretou na formação, em 1962, dos Centros Populares de Cultura, os CPCs, que partiam do princípio de que a arte, sobretudo a arte produzida pela classe popular, seria o caminho mais eficaz para poder despertar na população uma consciência política que geraria sua emancipação. Com essa perspectiva, o CPC contribuiu para promover a aproximação da arte com o povo. A intenção não era apenas buscar um público novo, que porventura desconhecia o que era teatro, mas também demonstrar a face realista da arte, na tentativa de estabelecer um front cultural contra a usurpação dos direitos civis pelo Estado.<sup>44</sup>

A crítica constante à precariedade da vida dos trabalhadores urbanos e rurais, ao imperialismo norte-americano e à forma distorcida com que a democracia era aplicada no Brasil causou um abalo na relação entre o governo e os grupos de teatro, que passaram a ter espetáculos vigiados e boicotados. Essa censura cresceu quando os militares tomaram o poder em 1964. No mesmo ano foram postos em ilegalidade os CPCs, a UNE, as sedes do Partido Comunista e dos grupos Arena e Oficina, sob a justificativa de que estariam, com seus projetos culturais subversivos, ferindo a ordem e a moral da nação.

Isso não impediu que se desenvolvessem outros planejamentos de cunho político e cultural; pelo contrário, a proibição aguçou o anseio dos artistas de se fazerem ouvir e de discutirem a respeito de mais uma problemática que afligia o país: o governo

---

<sup>43</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Ed., 1982, p. 26.

<sup>44</sup> A visão dos cepecistas é digna de discussão, uma vez que soa um tanto pretensiosa ao tratar o povo como um segmento social desprovido de espírito crítico. Segundo Mostaço, os membros do CPC viam o povo como “(...) uma entidade estática e genérica, dotado de um projeto revolucionário de tomada de poder, mas encontra-se obnubilado nesta sua consciência ainda não despertada. A função da arte política e revolucionária, então, é fazer desabrochar esta consciência, dotar o povo de sua identidade ainda não revelada dentro da sociedade de classes.” MOSTAÇO, Edélcio, *op. cit.*, p. 59-60.

autoritário e repressivo dos militares. É por essa razão que o *Show Opinião* marcou a história do teatro nacional, por ter sido a primeira montagem de manifestação contra o regime militar.

O teatrólogo Dias Gomes escreveu na década de 1960 sobre o papel do teatro na resistência artística à ditadura militar, reconhecendo o caráter mobilizador das artes cênicas e dos “homens do teatro” que organizaram os primeiros protestos contra o golpe. Segundo ele, “no palco abriu-se a primeira trincheira”<sup>45</sup>, ao passo que a produção do *Show Opinião* serviu para reafirmar o apelo popular que só a arte cênica detinha e que, naquele período histórico, capacitava um levante de consciência a respeito da situação política na qual se encontrava o país. Gomes ressalta a eficácia do recurso da arte de resistência, afirmando que “o teatro possibilita ao espectador, de uma maneira sensível, direta, alcançar essa plenitude, tornar social a sua individualidade. A platéia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo.”<sup>46</sup>

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

Construído sob total improviso e informalidade, o texto da peça contou com a autoria de três dramaturgos que estiveram ativos nos grupos de teatro Arena e Oficina, bem como nos CPCs: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Os atores que ali estreavam eram músicos de renome na época e também se faziam presentes nos projetos de militância artística até aquele momento. Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, além de atuarem, contribuíram com a construção do texto e do repertório.

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

<sup>45</sup> GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 7.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

O texto definido aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito.<sup>47</sup>

A união do teatro com a música, sobretudo a música popular, marcada pelo baião, o samba e a bossa nova, trazia um novo vislumbre de possibilidades para aqueles que viam necessidade de fazer das artes um meio de questionamento social. Augusto Boal, diretor de teatro, comenta, em sua obra *Hamlet e o filho do padeiro*<sup>48</sup>, o anseio dos artistas de reagirem contra a opressão às artes naquele momento. Sua intenção era fazer um “teatro verdade”<sup>49</sup> que unisse palco e platéia na representação e interpretação da verdadeira face da sociedade brasileira subjugada pela ditadura. Quando discute a construção do roteiro do *Opinião*, que também dirigiu, Boal expõe a importância do musical:

Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show teatro. Grito, explosão. Protesto. Música não só bastava. Música idéia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, do instante!<sup>50</sup>

A escolha do nome do espetáculo, por sua vez, também não está isenta de sentido. Se a expressão de uma simples opinião, que fosse direta ou indiretamente contrária à política dos militares, era motivo para repressão, o que dizer de um acontecimento teatral que expunha os problemas da sociedade brasileira, através tanto de seu repertório, recheado de impressões e protestos, quanto de suas falas, absolutamente verdadeiras, uma vez que se tratavam de testemunhos da vida de cada ator? A forma despojada com que se pretendia abordar as problemáticas sociais, unida à intimidade dos atores com as questões que levantavam, fazia do *Show Opinião* um espetáculo engajado que se tornou referencial para montagens, inclusive no Grupo de Teatro Opinião, que começava ali sua trajetória.

O objetivo era protestar em defesa de uma sociedade igualitária de forma discreta, pois a censura fechava o cerco sob qualquer suspeita de manifestação subversiva. O conteúdo das falas, por exemplo, imprimia uma crítica aos abismos sociais, mas era amenizado pela informalidade do ambiente criado no decorrer do espetáculo. Nota-se, portanto, que a pretensão dos autores era causar uma identificação

---

<sup>47</sup> COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 8.

<sup>48</sup> BOAL, Augusto. *Opinião e Zumbi – os musicais*. In: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 222.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 226.

direta do espetáculo com a platéia, que se veria tanto nos relatos do trio de atores quanto nas canções apresentadas. Assim, desempenhavam uma perspectiva dual de abordagem, através das artes cênica e musical, quando expunham e refletiam a respeito da usurpação dos direitos dos indivíduos sociais, a miséria, a marginalização e as dificuldades dos trabalhadores.

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

a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música.<sup>51</sup>

O elenco formado por músicos, por sua vez, estabelecia uma ponte de identificação entre o conteúdo da peça e o espectador, que visualizava em Nara Leão a classe média engajada e a bossa nova (que para muitos era música de elite), em Zé Kéti o carioca do morro e o samba de raiz e em João do Vale o nordestino retirante e o baião. Essa ligação é clara e iminente. Sobre as falas dos atores, Edson Martins Soares levanta uma questão que se tornou de suma importância para o entendimento da estrutura do *Opinião*: elas expressam um espécie de retórica da exclusão, pois demonstram que os três atores contrariam a realidade da classe social da qual advêm, como se sentissem impelidos a transformá-la. O autor entende essa situação como “um impasse representado pelo artista que descobre que não cabe no grupo social em que se acha e passa a demandar para si a pertinência a um destino escolhido, como se partisse ou fosse compelido a partir para o exílio.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> COSTA, Armando, VIANNA FILHO, Oduvaldo e PONTES, Paulo. *In: Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 7.

<sup>52</sup> MARTINS, Edson Soares. “Borandá: As narrativas do exílio no Show Opinião”. *In: MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria (org.). Por uma militância teatral*. Campina Grande: Idéia Ed., 2005, p. 110.

O exílio ao qual se refere Soares é de fato visível no discurso de cada ator. João do Vale, por exemplo, representa o nortista retirante que ruma aos grandes centros urbanos em busca de melhoria de vida. Natural do Maranhão, narra a trajetória de dificuldade enfrentada pelos compositores pobres que, sem perspectiva de futuro, encontram na migração uma esperança nem sempre satisfatória. No espetáculo, João relata sua chegada ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como pedreiro e operário, enquanto compunha e vendia, aos poucos, suas canções a intérpretes ascendentes. No *Show Opinião*, que impulsionou sua carreira, é possível notar um repertório quase todo de sua autoria, no qual ouvimos os lamentos da fome e da exclusão. No texto teatral, os dramaturgos definem a contribuição do músico: “João do Vale descreve quase sempre uma contradição; a vontade e a força de sua gente, o amor que dedicam à terra e a impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece, acrescido de uma extraordinária lucidez.”<sup>53</sup>

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

A música de Zé Kéti tem uma nova riqueza de variação que representa o novo sambista que anda por Copacabana, canta em faculdades, participa de filmes, ouve rádio e disco. A riqueza da variação da música de Zé Kéti representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade. A música de Zé Kéti também tem uma nova violência – menos ufanista e mais concreta.<sup>54</sup>

Nara Leão, por sua vez, se apresenta como representante do exílio voluntário mencionado por Soares. À primeira vista, é contraditória a presença de uma moça branca, rica, cantora de bossa nova, entre dois músicos negros e pobres, mas a resposta para essa questão está na comunhão que a musicista tinha com o idealismo do espetáculo e sua admiração pela música popular.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> COSTA, Armando *et. al.*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>55</sup> Vale lembrar que Nara Leão atuou apenas dois meses no *Show Opinião*, pois teve de se afastar por causa de uma inflamação na garganta. Para não interromper o andamento do espetáculo, Nara convidou uma cantora iniciante que havia conhecido na Bahia e que chamou sua atenção: era Maria Bethania, que

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

O grande motim de Nara Leão era a forma com que enxergava a música: como um caminho para se chegar à transformação social. Por isso decidiu fazer de sua voz um meio de protesto. Suas falas no espetáculo declaravam sua abertura à variedade musical do Brasil e a necessidade que sentira de estarem elas representando as classes menos favorecidas. Segundo Armando Costa, Nara não pretendia cantar para o povo, mas sim interpretá-lo.<sup>56</sup> Tem-se como exemplo um dos desabaços da cantora: “Eu quero cantar todas as músicas que ajudam a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a gente a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.”<sup>57</sup>

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

Para poderem se apresentar como portadores ou defensores de uma opinião, aqueles protagonistas não falam de suas histórias, mas da perspectiva de personificação dramática dos artistas criativos que, contingencialmente, atravessam determinado período de reorganização da indústria cultural do Brasil.”<sup>58</sup>

O modo diferenciado de questionamento que se faz presente no *Show Opinião* é uma das características que justificam tomar esse musical como um documento histórico de clara veemência, que inspira uma variedade de caminhos investigativos. A astúcia dos componentes do espetáculo, tanto dos dramaturgos como dos

---

veio então para o Rio de Janeiro pela primeira vez, aos 18 anos, na companhia do irmão mais velho, Caetano Veloso. O roteiro teve de ser adaptado à nova integrante, que, curiosamente, também trazia um contexto de exclusão ao espetáculo ao abordar a realidade do Nordeste. Segue uma das falas de Maria Bethania: “Tem de ir embora também da Bahia. É muito difícil ser músico lá. (...) Ninguém lá pode viver de música. Então a tragédia é essa – pra ser artista baiano a primeira condição é deixar a Bahia.” COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 86. Após sua participação no *Show Opinião*, Bethania fez sucesso no Brasil e continua a carreira até os dias de hoje.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>58</sup> MARTINS, Edson Soares, *op. cit.*, p. 117.

atores/músicos, demonstram a possibilidade de expor opiniões contrárias à ordem estabelecida a partir da apresentação de signos culturais populares que sempre existiram, mas que viviam à margem do consumo cultural.

Todo o repertório do *Opinião*, associado aos personagens nele apresentados, catalisam a tentativa de deflagrar um “protesto velado”, ao passo que todas as falas e músicas contêm críticas sociais. Maria Helena Kuhner e Helena Rocha identificam no musical esse tipo de reivindicação original. Segundo elas, trata-se de “um protesto suprimindo a falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto, sim, ainda que sob a forma simples e espontânea de uma opinião.”<sup>59</sup>

A referência à cultura popular procura instigar a platéia a constatar que os signos culturais por eles compartilhados precisam ser valorizados e, mais do que isso, utilizados como um canal de comunicação entre os indivíduos dessa classe. Nesse sentido, podemos afirmar que a escolha de um conteúdo majoritariamente popular, somado à estrutura estética e ideológica do teatro engajado, fez do *Show Opinião* um exemplo eficaz de um caminho rumo à emancipação política do povo brasileiro.

O historiador Marcos Napolitano incita um debate acerca do recurso teatral e musical como meio de resistência nos primeiros anos da ditadura militar. Segundo ele, tomar as artes de performance como um canal de protesto foi, ao mesmo tempo, perspicaz e eficiente, afinal, os artistas que militavam a favor da transformação política do país deveriam recrutar o máximo de espectadores e somente através da união dessas duas artes isso poderia ser realizado. Tanto o *Show Opinião* quanto os musicais que os sucederam significam, para o autor, “o primado da emoção, que levaria ao desentorpecimento do homem e, conseqüentemente, criaria a base para a consciência social.”<sup>60</sup>

Napolitano analisa o repertório do espetáculo como um ponto digno de destaque em toda a sua estrutura, referindo-se ao fato de que, por mais que estivesse revestido de expressões regionais, aparentemente simplórias, ele trazia uma poética de protesto e, portanto, de inconformismo — elementos que, no *Opinião*, deram o tom exato do sentimento de resistência que os dramaturgos buscavam emanar. Uma vez que seus idealizadores estimavam atrair um público de massa, a fim de expor e discutir questões

---

<sup>59</sup> KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001, p. 46.

<sup>60</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 66.

de ordem pública, a escolha da música popular soava mais que uma tática, capaz de trazer à tona uma sensação de pertencimento cultural e político.<sup>61</sup>

Compartilhando essa visão, Arnaldo Contier analisa a música popular brasileira como uma vertente musical recheada de complexidades, sendo uma delas seu sentido engajado. Tomando como exemplo o compositor Edu Lobo, que também tem canções no repertório do *Show Opinião*, Contier escreve a respeito do menosprezo à cultura popular. Salaria que, desqualificados por uma elite cultural, os signos populares apresentam na verdade uma autonomia discursiva, ao mesmo tempo em que discutem e revelam a insatisfação de um povo que busca a justiça social. Por esse motivo, o autor enxerga as representações culturais do universo popular como aquelas que são genuinamente brasileiras e que são, no *Opinião*, devidamente apresentadas.<sup>62</sup>

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

A soma do texto teatral do *Show Opinião* ao seu repertório musical e à sua encenação traduz a razão pela qual o tomamos como documento de investigação no decorrer desta pesquisa. Afinal, sua marca na trajetória do teatro brasileiro não se dá apenas por ter sido a primeira das várias peças de cunho político realizadas após o golpe, mas sim por trazer à tona um contexto histórico de efervescência cultural que crescia paulatinamente no cenário da cultura nacional e que foi impulsionada pela urgência de fazer do teatro um espaço de questionamentos.

## **O SHOW OPINIÃO: ESTRUTURA, IDEOLOGIA E RECEPÇÃO EM ANÁLISE**

Como já mencionado, um dos principais objetivos desta pesquisa foi analisar, historicamente, o conteúdo do texto teatral do *Show Opinião*, bem como seu repertório. Neste momento abrimos uma discussão aprofundada do roteiro, esmiuçando seus

---

<sup>61</sup> Ver *Idem, ibidem*, p. 66 e 68.

<sup>62</sup> Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

significados e reunindo opiniões diversas a seu respeito. Desde já é possível afirmar que a recorrência ao texto desse espetáculo como documento histórico trouxe toda a fundamentação da pesquisa e ampliou as possibilidades de investigação, o que nos deu uma maior amplitude de entendimento do que representou o teatro político após a decretação da ditadura militar no Brasil.

O roteiro da peça, formado por falas e canções, ilustra uma realidade de exclusão vivida pela grande maioria da sociedade brasileira no início da década 1960. Vale ressaltar que tais falas são na verdade testemunhos pessoais dos atores, que levam ao palco a personificação de três diferentes esferas sociais: do favelado, do retirante e da elite engajada, representadas respectivamente por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Enquanto eles apresentam, desabafam e cantam suas angústias para o público, é montada a base temática que sustenta toda a peça, no caso, a crítica à realidade social do país.

O repertório popular, por sua vez, pode ser visto como o catalisador das questões sociais que são prioridade na temática do espetáculo. Ele revela uma face politicamente engajada da cultura periférica, por vezes desprezada; valoriza as representações populares como parte de um arcabouço cultural; imprime as opiniões das classes baixas sobre a realidade do país e fazem do povo o protagonista da peça.

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

Logo no início percebemos o texto teatral do *Show Opinião* como um registro de protesto da classe artística contra o regime político ao qual estava submetido o país naquele momento. Como complemento desse manifesto, seus autores utilizavam a música popular como a chave de todo o questionamento feito ao longo do espetáculo, transferindo para ela a responsabilidade de introduzir na encenação um sentimento de inconformismo e exclusão.

Contudo, seu foco de crítica não se dá apenas a partir do repertório. A produção dessa montagem, em especial, resgata um impulso de reformulação do teatro nacional

que seguia a pequenos passos na década de 1950, rumo à politização dos espetáculos encenados. Um maior comprometimento com os problemas do povo e com a realidade da nação deveria se tornar o escopo dos dramaturgos brasileiros, a fim de fazer da arte cênica um espaço de discussão coletiva e não de entretenimento alienante. Por esse viés, os idealizadores do *Show Opinião* entendiam que 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, (...) terminam por fazer do nosso teatro um teatro sem autoria, sem deliberação, à matroca. O teatro cá, o público lá.<sup>63</sup>

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

Nos primeiros momentos a música reinava. O baião se destacava na voz de João do Vale e Nara Leão, que cantavam os costumes regionais do norte e nordeste do Brasil, seus tabus e seus hábitos alimentícios. A primeira canção, “Peba na pimenta”, composta por Vale, é um baião de letra engraçada e curiosa que marca a identidade das regiões secas do norte. Peba é uma espécie de tatu caçado na terra onde morava João do Vale; na canção é descrita a preparação de um jantar que tem como prato principal a carne do animal.

Nota-se, entre um verso e outro, questões que podem ser melhor entendidas à luz da análise da historiadora Sirley Cristina Oliveira. Ela comenta que a canção, “essencialmente irônica, apresenta suas mensagens: o que estava em cena no momento era a pobreza nordestina, a parca disponibilidade de recursos e as vicissitudes da

---

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 9-10.

sobrevivência humana (pimenta), ao lado da solidariedade de uma vida coletiva.”<sup>64</sup>

Vejam os o que diz essa composição:

Seu Malaquias preparou  
Cinco pebas na pimenta  
Só o povo de campinas  
Seu Malaquias convidou mais de quarenta  
Entre todos os convidados  
Pra comer peba foi também Maria Benta  
Benta foi logo dizendo  
Se arder, não quero, não.  
Seu Malaquias então lhe disse:  
Pode comer sem susto,  
Pimentão não arde não.  
(...) Ai, ai,  
Ai seu Malaquias (...)  
Você disse que não ardia  
Ai, ai  
Ta ardendo pra danar (...)<sup>65</sup>

No intervalo entre as músicas, os atores se sentavam, afinavam os instrumentos e iniciavam uma nova cantoria, como se estivessem num ambiente informal onde pudessem ser quem verdadeiramente eram.<sup>66</sup>

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

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama rua João do Vale. Quer dizer, eu, assim com essa cara, só sou rua. (...) Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. (...) Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. (...) Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> OLIVEIRA, Sirley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais da década de 1960. *XIX Encontro Regional de História*. CD ROM, 2008, p. 4.

<sup>65</sup> COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>66</sup> As primeiras canções comungam da mesma temática: o regionalismo somado às especificidades da cultura popular. Apesar do recurso do improviso ser totalmente permitido no espetáculo, a sequência das apresentações musicais não sofria grandes alterações. O espetáculo começava com “Pebe na pimenta”, como já mencionado, e “Pisa a fulo”, ambas compostas por João do Vale. Entre essas canções, os demais atores alternavam trechos de composições de Zé Kéti.

<sup>67</sup> COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

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

Meu nome é José Flores de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos, sou pai de filhos. Moro em Bento Ribeiro. Uma hora de trem até a cidade. Trabalho no IAPETC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Que dizer – natal sem peru. Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. (...) O dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras.<sup>68</sup>

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

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria do Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo.<sup>69</sup>

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

A intenção, de que falavam os autores, era de fazer emergir “valores novos” e uma “capacidade mais rica de sentir a realidade”, assim se revela: de fato, **estes pequenos trechos (de testemunhos), mais do que apenas uma modalidade de enunciação, são uma forma de acesso a uma realidade, uma verdade que não é particular somente e sim, geral.** (...) a emigração na área rural, por exemplo, espreita silenciosamente por trás desses depoimentos (...) dando-lhes a dimensão de uma verdade/realidade maior.<sup>70</sup> (grifos nossos)

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, p. 19-20.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

<sup>70</sup> KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena, *op. cit.*, p. 54-55.

Podemos afirmar que a seqüência de canções e testemunhos gera no *Show Opinião* um caleidoscópio de sentidos, uma vez que cita a espontaneidade dos pobres, as artimanhas necessárias para se viver uma vida precária, o infortúnio da morte, o êxodo, a coragem, a resistência e a auto-afirmação do povo. A necessidade dos dramaturgos de fazer despertar em seu público uma consciência política que geraria sua emancipação se apresentava na discussão desses e de outros problemas sociais que se faziam presentes dentro e fora do palco do *Opinião*. Justifica-se, portanto, o pressuposto de se ter uma platéia social e culturalmente heterogênea que pudesse se identificar com o espetáculo.

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

As falas que se seguem têm em comum a referência musical dos atores. Zé Kéti e João do Vale retomam a temática social ao relatarem a forma com que tiveram acesso à música, desde a infância. Ambos exprimem a estreita relação que há entre a realidade vivida pelo compositor e sua inspiração para criar: Zé Kéti cresceu ouvindo que samba era coisa de marginal e João retirou, da natureza inóspita que o cercava, o impulso para compor.<sup>71</sup>

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

Mas a coisa que mais ficou gravada na minha memória desse tempo foi o negócio do aralém. Quando o rio Mearim enche, dá sempre sezão, febre de impaludismo. Lá em casa meu avô estava com sezão. Ele era bem velhinho, tinha sido escravo. O remédio que cura a febre é o aralém. É dado pelo governo. Mas chega lá, os chefes políticos dão pra quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o aralém por saco de arroz. Lembro que muita gente fazia isso. Muita gente. Ficou marcado isso em mim, ver um saco de arroz que custou dois meses de trabalho capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho de duas “píula” que era pra ser dado de graça.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 27-28.

<sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

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

Vamborandá/ Que a terra já secou, borandá/ É, borandá/ Que a chuva não chegou, borandá/ Já fiz mais de mil promessas/ Rezei tanta oração/ Deve ser que eu rezo baixo/ Pois meu Deus não me ouve não/ Vou me embora/ Vou chorando/ Vou me lembrando/ Do meu lugar, mas...<sup>73</sup>

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

Essa “nova direção” das artes complementa o sentido das músicas e peças teatrais de protesto ao ceder às problemáticas sociais um espaço de destaque. Contier fomenta discussão a respeito desses espaços apresentados no *Show* por meio dos “chamados ‘novos lugares’ de memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso (...), o coronelismo”<sup>74</sup> e também em torno de uma nova possibilidade de divulgação de teatro em lugares públicos, como praças e auditórios universitários.

A escolha de um repertório no qual predominam baiões se justifica no decorrer da peça, bem como a autoria de João do Vale. Como já mencionado, o ator representava a face do brasileiro negro, pobre, constrangido a viver uma sociedade de massa marcada pela exclusão. Em outros momentos, os atores cantavam trechos de suas canções, que também ilustram essa temática, como: “Negro sem futuro/ Perna de tição/ Boca de porão/ Camisa de saia/ Te deixo na praia/ Escovando urubu” e ainda “Se gemer for cantoria/ Você é bom cantador/ Pois gemes perfeitamente/ No gemido tem valor/ Mas o povo nordestino/ Só geme com grande dor.”<sup>75</sup>

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

Foi o jornal que disse  
Que morrem 500 crianças por dia

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 28-29.

<sup>74</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998, p. 16.

<sup>75</sup> COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 31-32.

Eu digo o que leio, não digo o que vejo  
 Porque o que vejo não posso dizer  
 Eu acho que a infância precisa viver  
 Eu acho que a infância precisa viver  
 Foi o jornal que disse  
 Que a vida subiu 400 por cento  
 Eu digo o que leio, não digo o que vejo  
 Porque o que vejo não posso dizer  
 Eu acho que o povo precisa comer  
 Eu acho que o povo precisa comer  
 Foi o jornal que disse  
 Que tem mil escolas pra lecionar  
 Eu digo o que leio, não digo o que vejo  
 Porque o que vejo não posso dizer  
 Eu acho que o povo precisa estudar  
 Eu acho que o povo precisa estudar  
 Foi o jornal que disse  
 Que 99, que 99, que 99 por cento do povo  
 Não passa nem na porta da faculdade  
 Que só um por cento pode ser doutor  
 Coitado do pobre, do trabalhador  
 Coitado do pobre, do trabalhador <sup>76</sup>

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

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

Aí de Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente ser feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito apegado aos filhos, não deixaria eu sair de casa só com quatorze anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho duzentos mil réis por mês mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro sul, pai. Todo mundo está indo. Diz que lá quem sabe melhora. Os meninos que terminaram o quinto ano vão pra Marinha, pra Aviação. Eu só tinha até o segundo, não deu pra ir pra Marinha. Mas não quero ficar mais vendendo banana, vendendo pirulito sem São Luís. Juntei setenta mil réis, pai. Vou arriscar minha sorte. Quem sabe dou certo. Sei fazer verso. (...) Peço que o senhor me abençoe. Peça a mamãe pra rezar por mim. Não sei quando vejo o senhor de novo, mas um dia, se Deus ajudar, a gente se vê.<sup>77</sup>

Durante toda a fala, os demais atores e o coro entoavam um fundo de vozes baixas e serenas, transmitindo um sentimento de lamento e saudade. Assim que Vale

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, p. 37-38.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

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

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

Lá no sertão é um bicho  
 Que avoa que nem avião  
 É um pássaro malvado  
 Tem o bico volteado  
 Que nem gavião  
 Carcará  
 Quando vê roça queimada  
 Sai voando e cantando

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

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

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

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

Carará<sup>78</sup>

No final dessa estrofe, o coro continuava repetindo o estribilho. Nara começava então a descrever dados referentes à migração dos nordestinos naquele período no Brasil: “Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas.”<sup>79</sup> Essa técnica é oriunda do teatro de Brecht, que se utiliza de uma pausa na encenação para expor ilustrações, canções ou mesmo informações reais que concedem à atuação mais veracidade. Trata-se do corte brechtiniano.

É válido destacar, dentre as falas que seguem, a citação de um termo comum entre partidários do comunismo: “camarada”. Zé Kéti, ao relatar a origem de seu apelido, faz o trocadilho recheado de ironia:

Aí minha mãe voltava e eles diziam pra ela – O Zé ficou quietinho. Olha o Zé Quietinho. Zé Quietinho, Zé Quietinho, acabou Zé Kéti. Aí, eu comecei a escrever com K, que estava dando sorte – Kubitschek, Kruchev, Kennedy. Mas agora, meus camaradinhas, acho que a sorte michou. Michou.<sup>80</sup>

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

NARA LEÃO: (...) Fica a vontade, meu trato, bem baseado. (oferece o cigarro) Toma. Dá uma puxada.  
 ZÉ KÉTI: Já peguei.  
 NARA LEÃO: Pegou de grota. Toma. Manda pra cuca. (põe o cigarro na boca de Zé Kéti) Não tou te cobrando nada ainda e fica de onda?  
 ZÉ KÉTI: Brigado, mas já peguei meu camaradinha. Agora mesmo com o Praga de Mãe e o Coisa Ruim. Tô doidão, doidão.  
 NARA LEÃO: Que nada, deixa eu ver o olho. (olha o olho de Zé Kéti) Nem ta vermelho!  
 ZÉ KÉTI: Ô meu camaradinha, não fica falando em vermelho não, que vermelho tá fora de moda, fora de moda.

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, p.39-41.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

NARA LEÃO: Ta, tu não é de nada, papo careca. Tem que fumar a erva pra ir carregando, meu trato. Só assim a gente não pensa em meter a mão. (mete a mão no bolso de Zé Kéti) Falar em meter a mão, me adianta uma nota aí.  
ZÉ KETI: Tô durão, durão. Agora sou da linha dura.<sup>81</sup>

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

Esta passagem é bastante sugestiva, pois sugere que Zé Kéti, mesmo sendo um marginal do morro, apresenta uma cuidadosa atenção às regras e aos padrões da sociedade, consciente de que na sua condição de marginal não tem proteção, o sambista suburbano não infringe as leis, as normas da sociedade.<sup>82</sup>

Na segunda parte, as músicas e testemunhos continuavam, mas sob um outro prisma: embora persistissem na crítica, colocavam em questão a indústria cultural brasileira, que privilegiava a música estrangeira, permitindo uma alienação da poética das canções. Enquanto o imperialismo cultural crescia nos centros de divulgação, as vozes de protesto do cancionário popular eram descartadas. Em determinado momento, os atores paravam a encenação para ouvir um *playback* que dizia:

A partir de 1940, com o incremento do rádio, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado. Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos compositores continuavam compondo. Passamos tão somente a copiar.<sup>83</sup>

Entretanto, os atores apresentavam duas canções estrangeiras que compartilham uma postura política engajada, “If I had a hammer”, de Pete Seeger, e “Guantanamera”, de José Martí, que abordam, respectivamente, a militância da classe trabalhadora e a repressão ao comunismo cubano. Nara as interpretava e explicava à platéia do que falam as letras; ficava clara, nesse momento, a concordância da cantora com o engajamento embutido nas músicas.

José Ramos Tinhorão acrescenta a esta pesquisa, dentre outras impressões, sua opinião a respeito do posicionamento político defendido pelos dramaturgos do *Show Opinião*. Podemos afirmar que sua maior contribuição é uma perspectiva não muito

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 43-44.

<sup>82</sup> OLIVEIRA, Sirley Cristina, *op. cit.*, p. 4.

<sup>83</sup> COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.*, p. 55-56.

comum nas fontes utilizadas: a crítica ferrenha à peça e aos seus componentes. Sua análise, em 1966, mostra uma interpretação sobre a elite intelectual brasileira que, segundo ele, desempenha historicamente uma busca pela auto-afirmação. Marcada pela heterogeneidade, a classe média parecia estar perdida e sedenta por uma definição cultural; o remédio para essa crise existencial seria uma apropriação da cultura popular.

É justamente por isso que o crítico não poupa o idealismo do *Show Opinião*, considerando que, por ser composto por representantes da elite intelectual, só poderia estar alimentando um impulso particular de transformação. Quando fala a respeito do espetáculo, Tinhorão é enfático:

O show Opinião, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do seu cuidadoso texto – de uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado instaurada pela revolução de abril. Segundo os defensores desse idealismo, o show Opinião seria a mais séria tentativa de despertar a consciência nacional do povo, através de uma espécie de propaganda subliminar oferecida como atrativo da boa música popular. (...) são criações de um grupo de classe média, para o consumo das próprias ilusões. Quanto ao povo, a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou a distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia a seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade.<sup>84</sup>

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

O autor reconhece, em seu artigo de 2007<sup>85</sup>, a legitimidade do arcabouço político no qual bebem os teóricos do *Show Opinião*, mas justifica a postura de Tinhorão, que sempre desconfiou do engajamento das classes médias. Para Bastos, trata-se de uma diferença de visões a respeito da indústria cultural, que pode muitas vezes corromper as raízes ideológicas dos artistas que usam artimanhas para lucrar.

<sup>84</sup> TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de “Opinião”. In: TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: 34 Ed., 1997, p. 85-86.

<sup>85</sup> BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante: método e crítica de José Ramos Tinhorão. 5º Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas, 2007. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel\\_Bastos.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel_Bastos.pdf)>. Acesso em: dez. 2008.

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

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

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

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

(Voz interrompe) PLAYBACK: Nara Leão.

NARA LEÃO: Hein?

VOZ: Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?

NARA LEÃO: Vou.

VOZ: Baião, Nara?

NARA LEÃO: É.

VOZ: Nara. Baião?

NARA LEÃO: É. Baião.

VOZ: Nara!

NARA LEÃO: Por quê? A constituição não permite cantar baião?

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

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

VOZ: Nara.

NARA LEÃO: Que é?

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

NARA LEÃO: Ah, não picota minha paciência.

VOZ: Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?

NARA LEÃO: Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sente, canta.

VOZ: Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?

NARA LEÃO: Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.

VOZ: Manera, Nara, manera.

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

VOZ: Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai te ouvir que não tem rádio, o morro não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais vai ser seu amigo e...

NARA LEÃO (Canta): “E no entanto é preciso cantar/ Mais do que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade/ A tristeza que a gente tem (...)”<sup>86</sup>

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

<sup>86</sup> COSTA, Armando *et al.*, *op. cit.* p. 73-78.

do Cinema Novo e do cineasta Glauber Rocha, que fazia de sua arte um meio de discussão e crítica dos problemas do povo brasileiro.<sup>87</sup>

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

Uma das últimas canções apresentadas é “Opinião”, composta por Zé Kéti. Em coro, o trio de atores reforçava a idéia da resistência e da conscientização que poderiam ser praticadas a partir da simples exposição de uma opinião. Vejamos alguns versos: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Mas eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não/ Se não tem água/ Eu furo um poço/ Se não tem carne/ Eu compro um osso/ E ponho na sopa.”<sup>88</sup>

A sina dos pobres brasileiros, que tanto foi ressaltada no decorrer do espetáculo, é a temática que também o finaliza. No entanto, percebemos ao longo desta pesquisa que, após os atores deixarem o palco, a mensagem que permeava a platéia era a de que reconhecer os problemas que afligem a sociedade é o primeiro passo rumo à resolução deles. Aquele era o momento de refletir sobre questões coletivas, de discutir sobre elas, de resolvê-las; era preciso opinar. Opinião, algo tão simples, mas capaz de revolucionar, de fazer de um espetáculo teatral um marco na história do teatro e na história do Brasil.

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

Mas plantar pra dividir  
 Não faço mais isso, não.  
 Podem me prender, podem me bater  
 Que eu não mudo de opinião  
 Deus dando a paisagem  
 O resto é só ter coragem.  
 Carcará  
 Pega, mata e come!<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Ver *Idem, ibidem*, p. 66 e 70.

<sup>88</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, p. 82.

## FONTES

### Texto teatral:

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

### Cd:

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

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

- BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante: método e crítica de José Ramos Tinhorão. 5º Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas, 2007. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel\\_Bastos.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao3/Manoel_Bastos.pdf)>. Acesso em dez. 2008.
- BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi – os musicais. In: *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 221-235.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2004.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998, p.13-52.
- COSTA, Iná Camargo. A força de inércia do teatro épico. In: *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996, p.101-127.
- \_\_\_\_\_. Teatro e revolução nos anos 60. In: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 183-191.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 137-206.
- DAMAZO, Francisco. A poética intuitiva do cancionário de João do Vale. *XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo, 2007. Disponível em: <[www.abralic.org.br/enc2007/anais/181247.pdf](http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/181247.pdf)> Acesso em 15 de jan. 2009.
- \_\_\_\_\_. *O canto do povo de um lugar*: uma leitura das canções de João do Vale. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.
- GARCIA, Miliandre. Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião*: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.
- MARTINS, Edson Soares. “Borandá: As narrativas do exílio no Show Opinião.” In: MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria (org.) *Por uma militância teatral*. Campina Verde: Idéia Ed. 2005, p. 109-125.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

- NEVES, João das Neves. Grupo Opinião: a trajetória de uma rebeldia cultural. *Problemas*, n. 9, São Paulo, Novos Rumos, 1984, p. 55-59.
- \_\_\_\_\_ . O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 241-248.
- OLIVEIRA, Sirley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais da década de 1960. *XIX Encontro Regional de História*. CD ROM, 2008.
- PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Eu não mudo de opinião. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 121-139.
- TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de “Opinião”. In: *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34. 1997, p. 72-87.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- \_\_\_\_\_. A nova história cultural existe? In PESAVENTO, Sandra Jatahy e outros (org.) *História e linguagens: texto, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / 7 Letras, 2006.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal à Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- GARCIA, Silvana. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Anevir Editora, 1979.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes Ed., 1972.

