

Com som, sem som: história, o Grupo Opinião e o “bicho”

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/UFU e FAPEMIG

“Sei que a vida vale a pena/embora o pão seja caro/e a liberdade pequena”

“Dois e dois: quatro”. Ferreira Gullar, 1966.

“É preciso ter opinião”

Após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar *Opinião*¹. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. “Uma das atividades do CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo *Opinião*” (GULLAR *apud* AULA MAGNA DA UFRJ 2006, p. 33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (ver CASTRO, 2004). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no

¹ De acordo com João das Neves, o nome Grupo *Opinião* passou a ser utilizado a partir da encenação de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em 1966. Ver NEVES, 1987, p. 58.

campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais”² e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”, abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, enfatiza:

O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte; faria outra coisa (NEVES, 1987, p. 21).

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava “*novos lugares da memória: o morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o *sertão* (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)” (CONTIER, 1998, p. 20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos atores que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia

² Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se referir às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor. Ver HOBBSAWM, 1991, p. 52.

uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social⁵. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianninha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 23-24).

Mas não só a junção de música e teatro tornou o Opinião uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do show ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de es-

⁵ Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982 especialmente p. 59-60.

tilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri⁴. Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade⁵.

⁴ Segundo Iná Camargo Costa, “a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”. COSTA, 1996, p. 21.

⁵ Ver COSTA *et al*, 1965 e DAMASCENO, 1994. Vale conferir uma visão crítica sobre o *show Opinião* entendido como uma das “criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões” TINHORÃO, 1997, p. 86. Conferir ainda FRANCIS, 1965.

Cabe registrar que vários autores preocupados com a situação pós-golpe abrem discussões acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos citar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Vale a pena retomar alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, “Carcará”, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come” (COSTA *et al*, 1965, p. 41 e 42).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (GOMES, 1968, p. 11).

É importante salientar que o grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular.

Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura, tais como: *A saída, onde fica a saída?*, em 1967, de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento*, em 1968, de Plínio Marcos; *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado; *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979, e *Café da manhã*, em 1980, de João das Neves⁶.

“O teatro, que bicho deve dar?”

Depois do sucesso do show *Opinião*, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes⁷. Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido⁸.

Em 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière

⁶ Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, o Grupo *Opinião*, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Ver NEVES, 1987.

⁷ O texto teatral *Liberdade, liberdade* foi publicado em 1965 pela editora Civilização Brasileira.

⁸ Por conta disso o Grupo *Opinião* lança o show musical *Samba pede passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência. Ver DORIA, 1975, p. 174-177 e KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 91 e 92.

e Saci⁹. É interessante registrar que o “bicho” dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...]

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinqüenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o conseqüente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo (GOMES *apud* GULLAR, 1966, sem numeração).

Na visão de João das Neves, o “bicho” diz muito da forma de trabalho do grupo:

O “bicho” começou a surgir após alguns de nós termos visto o filme *Tom Jones*, que nos causou a todos viva impressão. O mais entusiasmado, como sempre, era o Vianna. Bom, dias após o Sérgio Ricardo nos convidou para ouvir em sua casa a leitura de uma peça sua [...]. Saímos de lá sem muito entusiasmo. [...] Vai daí eu comentei [...] que a peça do Sérgio tinha uma bela ideia desperdiçada. Seria legal seguir um caminho parecido com o do filme, que daria um texto do barulho. E sugeri que escrevêssemos o tal texto. Vianinha logo pegou a bola com a paixão que o caracterizava e na reunião seguinte decidimos que

⁹ No elenco estavam jovens e consagrados atores como Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Helena Inez, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara.

iríamos definitivamente tentar escrever a peça. Resolvemos ainda que o roteiro seria coletivo. Todos nós participaríamos de sua elaboração, o que efetivamente aconteceu. À medida que o roteiro foi ganhando corpo, decidimos que Vianinha e eu escreveríamos o texto em prosa e que o Gullar o versificaria posteriormente. E assim procedemos. Eu ia para a casa do Vianinha, [...], pegava uma cena e o Vianna pegava outra. Ele ficava no quarto e eu na pequena saleta. Feito isso, mostrávamos um para o outro nosso trabalho e repassávamos para o Gullar que os punha em versos. Em uma das reuniões de avaliação, o Vianna disse-me (e aos demais) que não estava se sentindo bem porque eu escrevia sem mostrar a ele, o que sinceramente, me chocou. Fiquei tão magoado com isso que na mesma reunião abdiquei de continuar escrevendo o texto. A essa altura o primeiro ato já estava todo pronto e o roteiro final também. Vianna e Gullar continuaram a tarefa. Acho que foi o primeiro grande mal-estar dentro do grupo. Mal-estar que se acentuou porque, ao terminarem a redação final do texto, o Vianinha propôs que nós três assinássemos a autoria, o que eu recusei. A gente acabou passando por cima disso, mas alguma coisa ali, se quebrou (NEVES *apud* KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 92-93).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a “engenhosidade popular” é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem “um voto de confiança no povo brasileiro”, como dizem no prefácio da peça, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?”:

O bicho é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando. [...]

O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido

à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse (GULLAR, 1966, sem numeração).

No mesmo prefácio, os autores elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do “bicho”. As primeiras dizem respeito à necessidade de resistência pós-golpe. As razões artísticas e ideológicas localizam as fontes da peça na literatura popular (literatura de cordel) e em Brecht:

Pretendemos no Bicho – usando versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia “mad”, melodrama – criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da existência humana. [...] Talvez o excesso de festa e de vitalidade seja uma maneira de responder à ausência de festa e vitalidade em que vive o país.

As razões que estamos alinhando: políticas, artísticas, ideológicas, somente se separam para exposição. Na realidade, vivem juntas (GULLAR, 1966, sem numeração).

Cabe registrar que a peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram, cumprimentam-se e cantam:

Se corres, bicho te pega, amô.
Se ficas, ele te come.
Ai, que bicho será esse, amô?
Que tem braço e pé de homem?
Com a mão direita ele rouba, amô,

e com a esquerda ele entrega;
janeiro te dá trabalho, amô,
dezembro te desemprega;
de dia ele grita 'avante", amô,
de noite ele diz: "não vá!"
Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será? (GULLAR, 1966, p. 3).¹⁰

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai ("seu olhar de aço/já é quase o corte/por onde em teu corpo/vai entrar a morte" GULLAR, 1966, p. 73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicadamente com o das tônicas poético-musicais ("Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/Está na roda, agüente, não pule nem nada/Não venha de banda jogar perna trançada" GULLAR, 1966, p. 109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia¹¹.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo

¹⁰ "Canção do bicho", de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, foi gravada por Nara Leão no LP *Manhã de liberdade*, Rio de Janeiro, Philips, 1966. Nesse disco consta também o poema musicado "Dois e dois: quatro", de Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira.

¹¹ Sobre teatro musical e política ver FREITAS FILHO, 2006.

o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver (OLIVEIRA *apud* RIDENTI, 2000, p. 135).

Na avaliação de Dinacy Feitosa e Euclides Moreira Neto,

a proposição da peça era mostrar que o povo brasileiro é obrigado a desenvolver uma capacidade enorme de sobrevivência, ser, inclusive, malabarista para driblar os entraves da vida.

O personagem principal é uma espécie de Malazarte, que se vê obrigado a desenvolver astúcias fora do comum na luta pela sobrevivência. [...] é o próprio povo em sua caminhada diária sob pressão do capitalismo exagerado, sendo massacrado e por outro lado, produzindo para enriquecer uns à revelia da grande maioria da população.

É um despertar para a procura de uma linguagem teatral popular e que suscite ao povo questionamentos sobre a sua realidade (FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p. 58-59).

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o “bicho” era uma “salada gostosíssima”:

Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell’arte*, comédia à *La Feydeau*, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade*, *liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais

e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade (MICHALSKI, 2004, p. 59-62).

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica¹² e de público, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como “um tratamento romântico da malandragem” e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: “a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência” (MACIEL, 1966, p. 295). Desse modo, para Luiz Carlos Maciel, o “bicho” “carrega uma herança pesada”: os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o “bicho” apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukàcs. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

[...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos (MACIEL, 1966, p. 291-292).

¹² Ver WOLFF, 1966, D’AVERSA, 1966 e PRADO, 1987, p. 143-145.

Anos mais tarde, em 1978, Luiz Alberto de Souza afirma que

de repente descobriram o povo. Rapidamente recusavam seu passado “alienado”, ouvindo e vendo outros grupos sociais com a voracidade de uma primeira paixão. Tudo lhes é novidade e lhes surge puro e sem equívocos. Desaparece a capacidade crítica, dando lugar a uma atitude de receber automaticamente o que (o povo) diz ou faz... [ou] valorizando o popular em si mesmo, como se, por artes mágicas, fosse possuidor da verdade, pela virtude implícita de suas carências. Na base está a descoberta, certa, de que a história corre por outros caminhos (apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 94-95).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer “teatro político” de “alta qualidade”. No caso, então, de o “bicho”, a seu ver ele se “tornou uma obra prima do teatro brasileiro”:

[...] essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p. 225).

Vale realçar, a despeito da discussão suscitada pelo espetáculo, que ao cruzar Brecht e cordel, ou “distanciamento e protesto” (ver ISHMAEL-BISSETT, 1977), deparamos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ain-

da propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: “escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais” (GULLAR, 1966, p. 178). O primeiro, “final feliz”, Roque casado com a filha do patrão, o segundo, “final jurídico”, a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, “final brasileiro”, a “restauração” da monarquia no Brasil (GULLAR, 1966, p. 178-180). “O bicho”, como decorrência de toda a sua concepção, se calcava no pressuposto de que a “representação” e/ou “dramatização” implicava a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma cerimônia social. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

Bibliografia

- AULA MAGNA DA UFRJ 2006. Rio de Janeiro, Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 7-21.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – FERREIRA GULLAR, n. 6. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume 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*, São Paulo, Anpuh, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando et al. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *“O Rei da Vela” e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.
- D’AVERSA, Alberto. Triunfa o jogo do bicho no Galpão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1966.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FEITOSA, Dinacy Corrêa; MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.
- FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-78, 1965.
- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *“Com os séculos nos olhos”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. Brasília, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília.
- GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n. 2, p. 7-17, 1968.
- GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *Ferreira Gullar, poesia completa, teatro e prosa*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2008.
- HOBBSAWM, Eric *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed., São Paulo: Brasiliense, 1995.

- ISHMAEL-BISSETT, Judith. Brecht e cordel: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 11, n. 1, p. 59-64, 1977.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.
- MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 289-298, 1966.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. (organização: Fernando Peixoto). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.
- PEREIRA, Carlos Alberto M; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. *Se correr o bicho pega...* In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 143-145.
- RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar*. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê 07, p. 4-62, 2012 (Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07>).
- TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de 'Opinião'. In: *Música popular*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 72-87.
- WOLFF, Fausto. O bicho: começo de arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.