

## TEATRO E RESISTÊNCIA CULTURAL: O GRUPO OPINIÃO

*Miliandre Garcia*

**RESUMO:** O *Grupo Opinião* constituiu um marco decisivo na produção teatral na década de 1960. Sua presença na cena cultural brasileira teve importância porque, antes mesmo de ser consagrado como sucesso de público com produções tais como *Show Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, possibilitou a organização das esquerdas intelectualizadas em torno de um projeto de resistência cultural construído pelo “grupo” em interlocução com as classes médias. Resultado de um processo de acomodação das esquerdas no interior do mercado de bens culturais no Brasil, o *Grupo Opinião* foi resultado de uma conjunção de fatores que, concomitantemente, favoreceu sua visibilidade comercial no circuito das produções teatrais naquele momento, bem como atuou na politização de seu público espectador.

**ABSTRACT:** The *Grupo Opinião* was a essential moment in theatrical production in the 1960s. His presence in the Brazilian cultural scene was important because, even before being consecrated as a public success with productions such as *Show Opinião* and *Liberdade, Liberdade*, enabled the organization of the left intellectualized around a project of cultural resistance constructed by “group” in dialogue with the middle classes. Result of a process of accommodation of the left inside the cultural industry in Brazil, the *Grupo Opinião* was the result of a combination of factors that, concomitantly, favored its visibility in the ambit of commercial theatrical productions at the moment, as well acted in the politicization of their public spectator.

**RÉSUMÉ:** Le *Grupo Opinião* a été une étape important dans la production théâtrale dans les années 1960. Sa présence sur la scène culturelle brésilienne est important parce que, même avant d’être consacrée comme succès de publique avec des productions comme *Show Opinião* et *Liberdade, Liberdade*, a permis l’organisation de la gauche intellectualisé autour d’un projet de résistance culturelle construit par la “groupe” en dialogue avec les

classes moyennes. Résultat d'un processus d'adaptation de la gauche à l'intérieur du marché des biens culturels au Brésil, le *Grupo Opinião* a été le résultat d'une combinaison de facteurs qui de façon concomitante, a favorisé sa visibilité dans le circuit commerciale des productions théâtrales et a agi dans la politisation de de son public.

\*\*\*

O advento do golpe militar no Brasil em 1964 e as estratégias empregadas pelo regime a fim de desarticular os espaços de crítica e debate sobre a realidade nacional determinaram substancialmente a dispersão das esquerdas intelectualizadas, então motivadas pelo processo de politização da cultura brasileira no início da década de 1960. Nesse contexto de transformações, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) viu seus quadros pulverizados e muitos de seus integrantes “migraram” ou constituíram novos espaços de articulação.

Parte deste contingente cepecista vinculou-se à produção do *Show Opinião*, que contava com a participação da bossa-novista Nara Leão (depois substituída pela cantora Maria Bethânia) e dos compositores João do Valle e Zé Kéti. Neste espetáculo, que deu origem ao Grupo Opinião, a aliança de classes expressa na formação do *Show* foi simbólica, já que nos anos de estruturação do regime militar e do aparelho repressor (1964-1968), as autoridades militares cada vez mais interferiram na comunicação e no contato direto da intelectualidade com as classes populares, ainda que tolerados a resistência e o protesto da classe média.

O processo de formação do *Opinião* deu-se quando, em meados de 1960, o elenco do Teatro de Arena (oriundo de São Paulo), em turnê no Rio de Janeiro, dividiu-se em dois: uns retomaram os trabalhos artísticos do Teatro de Arena enquanto outros se aproximaram de organizações culturais e entidades estudantis no Rio de Janeiro.

No Teatro de Arena, a excursão do elenco para o Rio de Janeiro amenizou os conflitos internos entre os que apoiavam José Renato, sócio-fundador do grupo que apresentava como solução para as dificuldades financeiras a implantação de modelo empresarial vigente na época, e Oduvaldo

Vianna Filho, do elenco originário do TPE que manifestava decepção com o público teatral e defendia a aproximação do Teatro de Arena com organizações estudantis, partidos políticos, instituições científicas e entidades sindicais como alternativa à atrofia do público e limitação administrativa (PEIXOTO, 1983 p. 65).

No Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis dedicavam-se concomitantemente às apresentações de *Eles Não Usam Black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul* – repertório do Teatro de Arena – e à montagem de *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, produção do Teatro Jovem com o Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.

O elenco do Teatro de Arena alegava que Vianinha priorizavam projetos alheios às atividades do grupo. Justificativa sem fundamento, segundo Dênis de Moraes, pois a maioria dos integrantes do Teatro de Arena dedicava-se a projetos paralelos (MORAES, 1989 p. 107). De qualquer forma, essas divergências internas resultaram no retorno do elenco para São Paulo e na permanência de Vianinha no Rio de Janeiro.

Para concretizar os vínculos com entidades de representação, instituições culturais e manter coeso o grupo de pessoas que se formou com as apresentações da peça, a dissidência do Teatro de Arena aproximou-se dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e dos dirigentes da UNE. Esse contato resultou na fundação do CPC, em dezembro de 1961, na sede da UNE, na Praia do Flamengo.

Dividido em departamentos artísticos, o CPC visava conscientizar os próprios quadros e aproximar-se das classes populares. No período de dezembro de 1961 a março de 1964, o CPC atuou em duas frentes principais: primeiro, na formação política da intelectualidade e, em seguida, na aproximação com o povo. Em 31 de março de 1964, lideranças militares empreenderam o golpe de Estado e, no dia seguinte, organizações paramilitares incendiaram a sede da UNE, onde ficava o CPC. Dessa data em diante, partidos políticos, instituições científicas, organizações estudantis e entidades culturais, a exemplo do PCB, do ISEB, da UNE e do CPC respectivamente, perderam espaço de manifestação na esfera pública. Como assinalou Heloisa

Buarque de Hollanda sobre o Show Opinião, “impossibilitado de acontecer politicamente, o contato artista de classe média/povo passa a realizar-se em espetáculo. Mas essa representação – que é a representação mesma do lugar do intelectual ao lado do povo – já começa a ser questionada” (HOLLANDA, 1992, p. 34).

Meses depois do golpe, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves e Pichín Plá reuniram-se no apartamento de Ferreira Gullar e Teresa Aragão e decidiram reavivar o extinto CPC como grupo teatral e com nome diferente. Desse encontro entre remanescentes do CPC nasceu o Grupo Opinião que resgatava o compromisso ideológico de aproximar a intelectualidade do povo e assumia a liderança artística na luta contra a ditadura militar.

Como não dispunham da documentação necessária para estrear o espetáculo musical, os sócio-fundadores convidaram Augusto Boal para dirigir o *Show Opinião* em regime de co-produção com o Teatro de Arena. Essa parceria entre o Grupo Opinião e o Teatro de Arena reaproximou os teatrólogos que começaram juntos no Teatro de Arena, mas que se separaram após turnê para o Rio de Janeiro e encenação da peça *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, no início da década de 1960. Essa união de forças e superação de divergentes no campo teatral constituiu-se em pré-requisito para efetivar a resistência cultural à ditadura militar.

Oito meses depois do golpe, em 11 de dezembro de 1964, o grupo remanescente do extinto CPC estreou o *Show Opinião* no Teatro Super Shopping Center, da rua Siqueira Campos, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, em condições precárias porque o *shopping center* e as dependências do teatro encontravam-se em fase de construção. O teatro consistia basicamente num estrado de madeira localizado no meio da sala e em cadeiras velhas, trazidas de um cinema paulista, cobertas de lama: “passamos uma tarde e uma noite lavando-as e montando-as, com a ajuda de dois marceneiros” (GULLAR, 2006), afirmou Ferreira Gullar, ex-diretor do CPC e sócio-fundador do Grupo Opinião.

Augusto Boal, diretor do *Show Opinião*, convidou Izaías Almada, aluno da EAD, para participar da produção do espetáculo. Desanimado com os

colegas de turma e aspirando à profissão de diretor, Izaías Almada abandonou o curso de interpretação da EAD, aceitou o posto de assistente de direção e teve como primeira tarefa contratar um caminhão para trazer duzentas cadeiras de São Paulo. A missão requeria cautela. O ator mineiro, residente na capital paulista, recebeu instruções para viajar de madrugada e evitar complicações com a fiscalização na via Dutra. O problema era apenas um: como se tratava de doação de um parente de Vianinha, proprietário de um cinema desativado, as cadeiras não tinham nota fiscal (ALMADA, 2004, p. 48). O sucesso da missão lhe garantiu uma admissão tranqüila no grupo carioca e um *affair* com a protagonista do espetáculo, conta o ator (ALMADA, 2004, p. 48).

O processo de criação do *Show Opinião* apresentou três etapas. Na primeira parte, os autores Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes entrevistaram os músicos Nara Leão, João do Valle e Zé Kéti com o propósito de reunir informações gerais sobre a vida dos protagonistas. Depois, seguiu-se a fase de seleção das entrevistas e fotos e confecção dos cartazes e roteiro. Em seguida, retomou-se o trabalho com os músicos. Nessa fase, “cada trecho do texto foi dito por causa de um improviso. O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito” (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964). Na etapa seguinte, contou-se com o auxílio de vários artistas. Cartola, seu pai, D. Zica, Heitor dos Prazeres, Sérgio Cabral e Elton Medeiros transformaram trechos do espetáculo em partido alto, Cavalcanti Proença apresentou os desafios do Cego Aderaldo,<sup>1</sup> Jorge Coutinho escreveu uma cena inteira com linguagem popular, Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger, Ferreira Gullar traduziu José Martí e Augusto Boal, Dorival Caymmi Filho e alguns músicos modificaram o texto e a seqüência das canções (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Sob direção musical de Dorival Caymmi Filho, o *Show Opinião* consistiu na apresentação de 33 músicas, em partes ou inteiras, desde samba de raiz,

---

<sup>1</sup> Aderaldo Ferreira de Araújo nasceu em 1878 no Ceará e ficou cego aos 18 anos de idade. Célebre trovador da região norte e nordeste do país, Cego Aderaldo encontrou-se com Padre Cícero de quem era devoto e fez versos para Lampião de quem ganhou inclusive um revólver. In: (ADERALDO, 1994).

cancioneiros populares, bossa nova até *protest song*, canção cubana e hinos nacionais.<sup>2</sup>

Em linhas gerais, os protagonistas do espetáculo discutiram problemas brasileiros como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento. A canção-tema do espetáculo apresentou-se como síntese da resistência à ditadura militar: “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião, daqui do morro eu não saio, não!”

Como afirmou Augusto Boal, na apresentação do espetáculo em São Paulo, no Teatro Ruth Escolar, em 13 de abril de 1965, nessa miscelânea musical “há uma idéia organizadora da obra, embora nem sempre explícita”, “Opinião tenta dizer: a simples existência de Opinião é prova de perenidade de flores e povo” (BOAL, 1965).

A produção do *show* Opinião guiava-se por dois princípios fundamentais. Um deles referia-se à consciência da música popular que para os protagonistas 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 mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é a fonte e a razão de música.

---

<sup>2</sup> A seguir, listas de canções, por ordem de entrada, do *Show Opinião: Peba na Pimenta* (João do Valle e Zé Batista), *Pisa na Fulô* (João do Valle), *Samba, Samba, Samba* (Zé Kéti), *Tome Morcego* (João do Valle), *Borandá* (Édu Lobo), *Noticiário de Jornal* (Zé Kéti), *Missa Agrária* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra), *Carcará* (João do Valle e Zé Cândido), *Tubinbo* (Zé Kéti), *Favelado* (Zé Kéti), *Nega Dina* (Zé Kéti), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha), *Segredo de Sertango* (João do Valle e Zé Cândido), *Matuto Transviado* (João do Valle), *Voz do Morro* (Zé Kéti), *If I Had a Hammer* (Pete Seeger), *I Ain't Scared of Your Jail* (Pete Seeger), *Guantanamo* (José Martí), *Canção do Homem Só* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Sinal de Caboco* (João do Valle e J. B. Aquino), *Opinião* (Zé Kéti), *Mal-me-quer* (Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira), *Insensatez* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Marcha do Rio 40 graus* (Zé Kéti), *Malvadeza Durão* (Zé Kéti), *Gimba* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra), *Tristeza Não Tem Fim* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo e Ruy Guerra), *Maria Moita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Minha História* (João do Valle), *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra); *Tiradentes* (Francisco de Assis e Ary Toledo) e *Cicatriz* (Zé Kéti e Hermínio Bello de Carvalho).

Outro estava relacionado ao predomínio do repertório estrangeiro que, segundo os autores,

é uma tentativa de colaborar na busca de saídas para os problemas do repertório do Teatro Brasileiro que está enlatado: atravessando uma crise geral que sofre o país e uma crise particular que embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos mais específicos (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Sob inspiração da “frente única”, os músicos escolhidos como protagonistas do espetáculo representavam extratos progressistas do povo brasileiro que deveriam lutar pela libertação do país que se encontrava sob jugo dos militares e da dominação norte-americana e, portanto, colocava-se como entrave à transformação da realidade brasileira.<sup>3</sup>

No início dos anos 1960, nos espaços oposicionistas circularam três versões distintas de povo brasileiro: Quem são os inimigos do povo, de Theotônio Santos; Quem pode fazer a revolução no Brasil, de Bolívar Costa, e Quem é o povo no Brasil, de Nelson Werneck Sodré. As três edições integraram a coleção Cadernos do Povo Brasileiro, editada pela Editora Civilização Brasileira em parceria com outras instituições de esquerda, entre elas o CPC. A versão de Sodré popularizou-se rapidamente por quatro fatores: primeiro, devido à visibilidade do autor garantida, sobretudo a partir de suas conferências no ISEB; segundo, pela receptividade e alcance que a editora tinha já no início da década de 1960 entre as esquerdas intelectualizadas; terceiro, em função do caráter didático da coleção; e, por último, a definição de povo correspondia aos princípios da “frente única” esboçados pelo PCB e pelo governo de João Goulart (1961-1964). Ou seja, setores progressistas da burguesia, do proletariado e do campesinato deveriam unir-se para lutar contra o imperialismo norte-americano e o latifúndio nacional e promover a revolução

---

<sup>3</sup> Sobre a definição de povo, consultar Nelson Werneck Sodré (1962, p. 22) e Miliandre Garcia (2007, p. 42).

brasileira, de caráter antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática. A definição de povo de Sodré não era estática ou intransponível nem tampouco arbitrária ou acidental, embora variasse de acordo com as contingências históricas e coordenadas de tempo e lugar. Mesmo assim, tinha em comum o fato de que “em todas as situações, povo é o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1962, p. 22).

Nara Leão simbolizava a burguesia nacional que se vinculava aos ideários de mudança e, por conseqüência, aliava-se às classes populares. Consta no programa que a intérprete não pretendia cantar para o público, mas interpretar o público (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964). Além disso, a musa da bossa nova criticava o rótulo de intérprete da zona sul e reivindicava cantar qualquer tipo de música, contanto que ajudasse o povo a ser mais livre, a ser mais brasileiro. No *Show Opinião*, Nara Leão apresentava-se da seguinte maneira:

meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que por que vivo em Copacabana só possa cantar determinado estilo de música. Mas é mais ou menos isso. Eu quero cantar toda música que ajude a gente a ser mais brasileiro, que faça todo mundo querer ser mais livre, que ensine a aceitar tudo, menos aquilo que pode ser mudado (GRUPO OPINIÃO, 1965).

Zé Kéti interpretava as classes populares dos centros urbanos, o sambista carioca que circulava na zona sul, apresentava-se nos espaços restritos a universitários, integrava o elenco de filmes cinematográficos e inteirava-se da produção cultural da época. Desse modo, Zé Kéti representava o artista popular que expandia os limites territoriais e as fronteiras sociais e adentrava nos espaços burgueses, como legítimo representante da cultura nacional, passível de consumo pelos extratos médios da sociedade brasileira (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).



João do Valle, por sua vez, representava os trabalhadores rurais que, sob o jugo dos latifundiários, não desfrutavam dos benefícios do próprio trabalho. Como síntese da contradição no espaço rural, o compositor nordestino representava a força de vontade do homem do campo, o amor pela terra e a exploração latifundiária (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Essa recepção do popular e também do nacional inspirava-se nas atividades culturais promovidas pelos integrantes do CPC que visavam integrar a bossa nova e o samba, a velha guarda e a nova bossa, o lirismo e o engajamento, o sertão e a cidade, a favela e o centro, o rural e o urbano. Enfim, imaginário social construído pela esquerda brasileira em meados do século XX que assimilava discurso político e interpretação economicista da história brasileira.

Na década de 1960, um contingente expressivo de artistas engajados assimilou o discurso oficial do PCB, que dividia a burguesia nacional em dois grupos definidos: um, a burguesia entreguista e conservadora vinculada ao capital estrangeiro e à elite latifundiária; e outro, a progressista e nacionalista voltada para desenvolvimento brasileiro. Essa interpretação de natureza política e econômica, segundo Arnaldo Daraya Contier, influenciou a emergência de um novo imaginário acerca da cultura brasileira, polarizada no mundo urbano (morro, samba, pandeiro e ritmo sincopado) e no mundo rural (sertanejo, retirante, moda de viola, frevo, baião embolada e bumba-meu-boi). Na música engajada, por exemplo, a inoperância das políticas culturais do PCB, a influência de escutas musicais heterogêneas e a natureza polissêmica do signo musical permitiram que músicos como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré reinventassem o nacional e o popular sob diferentes matizes e fontes.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Arnaldo Daraya Contier citou cinco variações: “a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda”. Sobre o assunto consultar: *Conforme* (CONTIER, 1998, pp.15-19).

Em meados da década de 1960, a reprodução desse imaginário social afastava-se do ideário de revolução brasileira e concentrava-se na oposição à ditadura militar. No campo artístico, o *Show Opinião* representou a reorganização dos grupos de esquerda, a união de núcleos distintos em torno de objetivos comuns e constituiu-se em modelo para a arte de resistência e de oposição na área da cultura. Nesse período, não é possível falar em resistência cultural sem remeter-se ao *Show Opinião*. Como afirmou Edélcio Mostaço, “Opinião é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época” (MOSTAÇO, 1982, p. 47).

Edélcio Mostaço integra a literatura revisionista da “hegemonia cultural” da esquerda nacionalista que, de modo geral, se concentrou em dois aspectos. Em primeiro lugar, a intenção da intelectualidade de integrar-se às classes populares não garantia condições de acesso aos bens culturais nem tampouco oferecia meios de produção aos artistas populares. Segundo Edélcio Mostaço, o *show Opinião* “operava uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente *grego* em seu espírito. O *povo* do palco era o mesmo *povo* da platéia” (MOSTAÇO, 1982, p. 77). Em segundo lugar, o *show Opinião* associava a estratégia ideológica do PCB ao ideário cultural do CPC e, portanto, endossava a “hegemonia cultural de esquerda” que, por sua vez, caracterizava-se pela reprodução a estética nacional-popular.

Na segunda metade da década de 1960, as artes engajadas encontravam-se em processo de reestruturação dos públicos e em busca de espaços de atuação. Com a consolidação do regime militar, o meio teatral protagonizava mudanças importantes como a frustração do projeto de resistência interclasses e a localização da resistência entre extratos médios. O público que assistia ao *Show Opinião* saía da sala de espetáculo com a falsa impressão de ter cumprido os deveres cívicos e lutado contra a ditadura militar. Como afirmou Dias Gomes, “melhor seria que ela saísse disposta a fazer algo para modificar a situação, não há dúvida” (GOMES, 1968, p. 11). Essa suposta sensação de resistir à ditadura militar através do espetáculo teatral alimentou o trabalho dos artistas e também o consumo do público. Mas

ressaltamos que não se trata de afirmar que espetáculos como *Show Opinião* ou *Arena conta Zumbi* “concorreram decisivamente para iludir seus públicos em rituais cívico-esquerdizantes; algo como substituir as tarefas concretas de luta por uma ida ao teatro” (MOSTAÇO, 1982, p. 66).

O sucesso do *Show Opinião* inspirou a criação de *Arena conta Zumbi*, por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, no Teatro de Arena, em 1965, e *Liberdade, liberdade*, por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, no Teatro Opinião, em 1966. Com a montagem de ambas, o Teatro de Arena e o grupo Opinião permaneciam na liderança das pesquisas na área de teatro e constituíam-se em núcleos de oposição à ditadura militar. O primeiro atuava em São Paulo e o segundo no Rio de Janeiro. Esse diálogo entre os núcleos teatrais do eixo Rio-São Paulo tornou-se imprescindível à organização da resistência cultural e mobilização artística.

Com estréia em 21 de abril de 1965, *Liberdade, Liberdade* manteve-se fiel aos princípios do *Show Opinião* de reafirmar o valor da liberdade e transformar-se em centro da luta pela restauração democrática. Em linhas gerais, *Liberdade, Liberdade* visava reclamar, denunciar, protestar e, sobretudo, alertar, enfatizou Flávio Rangel (Apud MOSTAÇO, 1982, p. 80).

Além de apresentar-se no Rio de Janeiro, o elenco excursionou por outros Estados: São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, entre outros. Nessas turnês pelo Brasil, Paulo Autran constatou que “o combustível do novo homem brasileiro é a curiosidade – quer saber, entender, consome com rapidez tudo que é produto cultural” (AUTRAN, 1968 p. 161-168).

*Liberdade, liberdade* apresentou comprometimento político e qualidade estética. Segundo Ferreira Gullar, “*Liberdade, liberdade* é um dos raros exemplos, no teatro brasileiro, em que a eficácia política e qualidade dramática se integram harmoniosamente” (GULLAR, 1966).

Na contramão dessa análise, Edécio Mostaço afirma que a peça em questão eximiu-se de discutir o conceito de liberdade não só pela ação da censura que aplicava com rigor a lei, mas também pelo pacto da frente nacionalista que evitava o confronto direto. Além do mais, *Liberdade, liberdade*

inseria-se em circuito fechado de comunicação “onde ninguém atacava ninguém, isto é, não se podendo chegar ao cerne da questão das relações de classe, os autores e o espetáculo pulavam aqui e ali, dobravam esquinas, saltavam muros e deixavam o espectador na mão”; e apresentou fórmula estética paradoxal

de quem já sabia para quem já sabia, pura homeostas e que visava manter acessa a chama de um mito, sem tocar um milímetro nas constituintes do mito, seus objetivos, seus meios e fins”. Sob essa perspectiva, *Liberdade, liberdade* representava o auge da efusão cívico-ideológica liderada pela chamada “esquerda festiva” (MOSTAÇO, 1982, p. 80-81).

Como podemos constatar, do Grupo Opinião transferiu-se a crítica ao CPC, cujas atividades culturais não alcançaram o principal objetivo, pois se restringiram ao círculo de estudantes, muito embora almejassem atingir as classes populares. Esse argumento central encontramos na bibliografia sobre o CPC não é inoportuno, porém é parcial, pois não considerou elementos essenciais ao processo de formação estética, política e sentimental dos artistas, estudantes e intelectuais que integraram a chamada “hegemonia cultural de esquerda”<sup>5</sup>. Ponderação semelhante deve-se remeter ao Grupo Opinião que atuou em circuito fechado porque na ditadura militar só em circuito fechado podia atuar.

No seguinte à estréia de *Liberdade, Liberdade*, o Grupo Opinião estruturou-se em companhia teatral e dividiu-se em cotas igualitárias. Como empresa do ramo de diversões públicas, o Teatro Opinião lançou a peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de autoria Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar e direção de Gianni Ratto. No programa do espetáculo evidenciavam-se as intenções políticas do Grupo Opinião que acreditava na

---

<sup>5</sup> A propósito consultar: HOLLANDA, 1980; CHIAUI, 1983; ARRABAL, 1983; BERLINCK, 1984; BOAL, 2000; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2001; GARCIA, 2007.

cultura popular como elemento de resistência (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966). O tom irreverente do texto manteve o sucesso dos espetáculos anteriores. A fusão de linguagens e diversidade de situações foi elogiada por Yan Michalski que achou a “salada” bem temperada e “ingredientes” na dose certa. Segundo o crítico teatral, “esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos – charme e humor genuinamente brasileiros” (MICHALSKY, 1966). Na análise de Edécio Mostaço, o título da peça evidenciou o beco sem saída em que se encontrava a “hegemonia cultural de esquerda” no contexto de ditadura militar (MOSTAÇO, 1982, p. 48).

A exemplo do CPC, o Grupo Opinião visava apresentar as manifestações de “cultura popular”<sup>6</sup> aos extratos médios da sociedade e expandir a produção de arte engajada para além dos limites dessa classe. Sob esse aspecto, o núcleo de resistência estimulava a disseminação da produção periférica com a apresentação de *shows* musicais de escolas de samba e compositores populares e oferecia condições para manifestações de oposição e meios de organização da intelectualidade engajada.

Essa atuação diversificada transformou o Teatro Opinião em epicentro da resistência no campo da cultura. Nessa época, a constituição da resistência à ditadura militar agregava artistas independentes do ideário esquerdista. Em 1954, o teatrólogo Gianni Ratto, que veio da Itália para o Brasil a convite de Sandro Polloni e Maria Della Costa, pensava apenas contribuir com o desenvolvimento do teatro nacional e não integrar o “movimento” nacionalista brasileiro. Dez anos depois, a situação política e a centralização da censura alteraram a dinâmica teatral e contribuíram para a união dos artistas em torno de objetivos comuns, ou seja, lutar pela restituição das liberdades democráticas, seja no campo do teatro, seja na esfera política. Segundo Vianinha, “o Grupo Opinião iniciou o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’” (VIANNA FILHO, 1968, p. 77).

---

<sup>6</sup> Sobre as múltiplas interpretações da “cultura popular”, ver (GARCIA, 2007, pp. 52-56).

Em 1967, o Teatro Opinião apresentou a peça *A Saída, Onde Está a Saída?*, adaptação de Antônio Carlos da Fontoura e Armando Costa, do livro *O estado militarista*, de Frederic Cock. Para discutir situações históricas do segundo quartel do século XX, desde a bomba atômica, a destruição da cidade de Hiroshima, a Guerra do Vietnã e os conflitos do Oriente Médio, o diretor João das Neves empregou o sistema coringa na concepção da peça. Parte da crítica não gostou da adaptação teatral. Yan Michalski, por exemplo, considerou que o espetáculo deu um passo atrás na carreira do Opinião e apontou os embaraços que o texto “sisudo, pesado e verboso” criou à concepção cênica de João das Neves (MORAES, 1989, p. 239). Nesse meio tempo encenou-se a peça *Meia Volta Vou Ver*.

Entre 1966 e 1967, o Teatro Opinião promoveu seminário interno de dramaturgia. Nesses encontros discutiram-se as peças *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, de Ferreira Gullar e *Dias Gomes*, e *O Último Carro*, de João das Neves. Em linhas gerais, o seminário interno do Teatro Opinião visava encontrar novas fórmulas no campo da dramaturgia que permitissem discutir a realidade nacional num regime ditatorial.

Além dessas questões inerentes ao processo dramaturgício, havia ainda a resistência conservadora de direita que se opunha às diretrizes desenhadas pelo Grupo Opinião. Vale notar que no período entre março de 1964 e dezembro de 1968, a maior ameaça à atividade teatral não vinha apenas do trabalho burocrático dos agentes censórios, mas também da ação clandestina de organizações de direita e grupos paramilitares. As companhias teatrais e os empresários do ramo sofriam ameaças constantes e, inclusive, temiam pela segurança nos teatros. Por exemplo, em *Liberdade, Liberdade*, o Teatro Opinião sofreu desde a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e munidos de bomba até a pressão de órgãos policiais. Segundo Dias Gomes, a ameaça à integridade do teatro só aumentou a responsabilidade histórica do artista e a função social da arte (GOMES, 1968, p. 13). Com essas atividades artístico-culturais, o Teatro Opinião desconstruía a idéia corrente de que a dramaturgia nacional estava “fora de moda”, que era “veneno de bilheteria” e, portanto,

não atraía o público teatral<sup>7</sup>. Em 1968, comemorou-se quatro anos de existência do grupo Opinião com a encenação de *Antígona*, de Sófocles. Nesse momento, encena-se a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, de Ferreira Gullar e Dias Gomes.

Em fins de 1960, o Opinião deixou de ser um grupo de teatro preocupado com a discussão dos problemas nacionais para tornar-se um espaço físico alugado para a realização de eventos artístico-culturais. Nos anos 1970, com a dissolução formal do grupo, com o recrudescimento da ditadura militar e a consolidação da indústria cultural, a continuidade das propostas teatrais restringiu-se às manifestações isoladas dos artistas.

Até 1977 o Teatro Opinião mudou de nome e proprietário duas vezes: primeiro para Teatro Oficina, sob propriedade de João das Neves; depois para Teatro de Arena e Café-Teatro de Arena, de posse de Adamy Dantas. Atualmente o local é sede do Quinto Juizado Especial de Pequenas Causas.

Com o encerramento das atividades do Teatro de Arena e do Grupo Opinião no final da década de 1960 e início de 1970, grupos universitários como o Teatro da Universidade Católica (TUCA) e o Teatro da Universidade São Paulo (TUSP) assumiram a dianteira das experiências nacionais-populares e aderiram à radicalização política. Para Marcelo Ridenti,

em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos lukacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todos giravam em torno da busca artística das raízes *na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares (RIDENTI, 2000, p. 128-129).

---

<sup>7</sup> Note-se que, entre a aplicação do sistema coringa e a realização do seminário de dramaturgia, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes desligaram-se do Teatro Opinião para fundar o Teatro do Autor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADERALDO, Cego. *Eu sou o Cego Aderaldo*. São Paulo: Maltese, 1994.
- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção Paulicícia)
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- AUTRAN, Paulo. O público reclama a realidade brasileira no palco. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 161-168, jul. 1968. Entrevista realizada por Paulo Pontes. p. 62.
- BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984. p. 120 (Coleção Krisis).
- BOAL, Augusto. *Na nossa opinião*. São Paulo: Teatro de Arena, abr. 1965. (Programa do espetáculo).
- BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106 (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *As intenções do Opinião*. Rio de Janeiro: Teatro Princesa Isabel, dez. 1964. (Programa do espetáculo).
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 161.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 416.



- GOMES, “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Ano IV, Caderno Especial n. 02, junho de 1968, p. 07-18.
- GULLAR, Ferreira. Morte do Opinião. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 2006. Folha Ilustrada.
- GULLAR, Ferreira. *O caminho da liberdade*. In: RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millor. *Liberdade, liberdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 158 p. (Coleção Teatro Hoje, v. 2). Orelha.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 199 p.
- MICHALSKI, Yan. O bicho que já pegou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 379 p.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. 197 p.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: FAPESP, 2001. 370 p. (História, 151).
- PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 223 p. (Antologias e biografias).
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 69-78, jul. 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

#### OUTRAS REFERÊNCIAS:

GRUPO OPINIÃO. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, 1965. Long Play, 48 minutos.