

MÚSICA EM CENA: A CANÇÃO POPULAR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA POLÍTICA OU SUCESSO DE MERCADO?¹

Mariângela Ribeiro

RESUMO: A canção de protesto dominou a cena cultural brasileira entre o período que vai do início dos anos 60, com os movimentos por reformas de base, até 1968, quando foi decretado o AI-5. Esteve presente nos Festivais da TV, nas peças de teatro, nas trilhas do cinema. A proposta é observar esse processo a partir da análise da utilização da canção popular nas peças do Grupo Opinião (1964-1965). Por um lado, estudiosos vêem tais espetáculos como continuidade daquele projeto cultural-político do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE no pré-64, o qual buscava no “popular” elementos para a construção de uma nação autêntica e justa. Por outro, o sucesso de público obtido auxiliou na consolidação da relação entre a arte engajada e o mercado, que se queria criticar. A partir das canções que compõem esses espetáculos, buscarei apreender o discurso social dos jovens grupos de esquerda que movimentaram a cena política e cultural durante os anos 60 e as relações entre política e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: cultura brasileira; canção de protesto; teatro engajado; mercado cultural.

¹ A idéia deste artigo surgiu a partir de minha pesquisa de mestrado, “A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)”, onde investigo o conteúdo social das canções do período em questão por meio da análise sociológica das músicas apresentadas nos famosos Festivais de Música Popular Brasileira (Festivais da Record, Festivais da Excelsior e os FICs, Internacional da Canção, da Globo). Esta dissertação foi concluída em 2005, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo S. Ridenti e foi financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

ABSTRACT: Protest song dominated the Brazilian cultural scene from the early 60's, in the context of social reforming movements, until 1968, when was decreed the AI-5. It was present in the TV's Festivals, plays, movie soundtracks. The proposal is to observe this process from the analysis of the use of protest song in the plays of the "Grupo Opinião" (1964-1965). In one hand, researchers analyze such plays as a continuity of the politico-cultural project of the CPC (Centro Popular de Cultura – Popular Center of Culture) of the UNE before 1964, which searched in the "folklore" elements for the creation of a genuine and fair nation. Second, the blockbuster obtained helped in consolidating the relationship between art and engaged market, which he objected. From the songs that make up these shows, I seek to grasp the social discourse of the young left-wing groups that stirred the political and cultural scene during the 60's and the relations between politics and culture.

KEYWORDS: Brazilian culture; protest song; militant theater; media and cultural production.

RÉSUMÉ: La chanson de protestation a dominé la scène culturelle brésilienne entre la période allant du début des années 60, avec les mouvements de réformes de base, jusqu'en 1968, où il a décrété l'AI-5. Était présent dans les festivals de la télévision, dans les pièces de théâtre, sur les musiques du cinéma. La proposition est d'observer ce processus à partir de l'analyse de l'utilisation de la chanson populaire dans les pièces du Grupo Opinião (1964-1965). D'abord, les chercheurs voient de tels spectacles comme une continuation de ce projet de politique culturelle du CPC (Centro Popular de Cultura) par l'UNE dans le pré-64, qui a cherché sur le "populaire" des éléments pour construire une nation authentique. Deuxièmement, le succès de publique a aidé obtenu la consolidation de la relation entre l'art engagé et le marché, qui voulait critiquer. Des chansons qui composent ces spectacles, je cherche à saisir le discours social de gauchistes jeunes qui agite la scène politique et culturelle dans les années 60 et les relations entre politique et culture.

MOTS-CLÉ: culture brésilienne; chanson de protestation; théâtre engagé; marché culturel

Há quase 45 anos, enquanto alguns brasileiros acompanhavam com alegria a chegada dos militares ao poder², uma parcela considerável procurava refletir sobre o ocorrido. Eram pessoas que, inseridas num amplo e crescente

² Basta lembrarmos que no dia 19 de março, pouco antes do golpe, a UFC (União Cívica Feminina) organizou uma grande "Marcha da Família com Deus pela Liberdade" que, sob o argumento de defender o país contra o comunismo internacional, pedia a queda do governo Jango.

movimento popular em prol das reformas de base, não compreendiam como ocorreu um golpe civil-militar sem grandes resistências populares.

Em meio a esse cenário, artistas envolvidos desde o início da década de 1960 na construção de uma arte popular e revolucionária intensificaram as discussões sobre temas nacionais. A canção de protesto, que já traduzia os ideais de esquerda aglutinados nos diversos movimentos sociais de base popular do “pré-64”³, continuou a dominar a cena da “arte engajada” até 1968, por meio da TV (Festivais), do teatro (Arena conta Zumbi, Arena conta a Bahia, Show Opinião, Liberdade Liberdade, etc.), das artes visuais (Opinião 65, Opinião 66 – espetáculos inspirados pelo recado do Show), do cinema-novo (trilhas sonora).

Isso porque, num país marcado pela predominância da oralidade em comparação à escrita (pelo alto índice de analfabetismo, entre outros fatores que aqui não poderemos aprofundar), a canção popular mostrava-se como a obra cultural capaz para se alcançar o objetivo pretendido: fazer-se ouvir e ajudar nas causas sociais.

0 ENCONTRO: TEATRO E CANÇÃO DE OPINIÃO

Para Heloísa Buarque de Holanda (2008), o grupo de teatro Arena talvez seja o fenômeno mais ‘anos 60’ entre nós. Surgido a partir das atividades do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD), tornou-se referência para toda geração artística por meio de seus Seminários de Dramaturgia e laboratórios de interpretação no fim dos anos 50, pelos quais foram se desenhando um novo modelo teatral.

Vinculados ao Arena, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal (que retornava de uma formação no Actors’

³ O chamado “pré-64” foi marcado pela everfescência de movimentos social que lutavam por reformas de base, tais como as Ligas Camponesas no nordeste pela reforma agrária; os sindicatos organizados com mais autonomia por melhores condições de trabalho; setores progressistas da igreja católica empenhados na alfabetização da população; etc.

Studio), estavam antenados com as formas de teatro politicamente comprometidas.

Em 58, foi encenada, pela primeira vez, o clássico de Guarnieri, a peça *Eles não Usam Black Tie* que analisava a classe trabalhadora, suas greves, seus conflitos. O espetáculo ficou em cartaz de 1958 a 1959, fez um sucesso tremendo, viajou o país todo, e deu o tom do teatro e da produção cultural brasileira do período pré-64 [...]. Em 1961, o Arena já havia estabelecido o modelo de teatro político que seria seguido pelos grupos que viriam depois (HOLANDA, 2008, p. 4).

Tal como o movimento Off Broadway de Nova Iorque, buscava-se ultrapassar as formas institucionalizadas de criação artística e, ao mesmo tempo, fazer do teatro arma para denúncia e apelo à mobilização política.

Betti (2007) pontua que o drama norte-americano, a exemplo de Arthur Miller e Tennessee Williams, influenciou a escritura dramaturgica de autores como Vianinha e Guarniere; já o teatro épico de Brecht, produziu um crescente interesse pelo sentido politicamente transformador do teatro, fundamentando a criação e a proposta dos novos diretores brasileiros já citados.

Do Arena, desdobram-se outros grupos que, liderados por Vianinha, Francisco de Assis e Nelson Xavier, começam a encenar pequenas peças e textos *agitprop*. Com o CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), o teatro foi para as ruas (sindicatos, subúrbios, interiores) para discutir as questões nacionais, sintonizados com aquele projeto nacional defendido pelo PCB desde a “Declaração de março de 1958” e tão popular entre as esquerdas até o golpe.

Isto é, apostava-se na idéia de “revolução, nacional e democrática”: países atrasados como o Brasil deveriam primeiro lutar contra o imperialismo (realizando a revolução burguesa nacional) para, só depois, pensar em transitar para a revolução socialista. No lugar do enfrentamento e recusa do Estado, o partido passou a optar pela pressão sobre o Estado com campanhas nacionalistas, defendendo a necessidade de reformas de base e

desenvolvimento econômico antiimperialista. Nesse sentido, apostava-se na união do “povo brasileiro” para revolucionar a sociedade.

Importante lembrar que o conceito de Povo utilizado pela esquerda brasileira foi expresso por N. W. Sodré, no livro didático “Quem é o povo no Brasil?”, publicado em 1962 pela UNE com o intuito de levar educação à população. Segundo Sodré, o conceito de povo é histórico, sendo representado pelas forças progressistas da sociedade em questão. No Brasil daquele momento, seria formado por: “parte da alta, média e pequena burguesia desligada de associação, compromisso ou subordinação com o imperialismo; o proletariado; o semiproletariado e o campesinato [...] os que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este” (Sodré, 1978, p. 208). Não fariam parte do povo, sobretudo, os latifundiários, considerados aliados do imperialismo.

O CPC da UNE foi um dos grupos que mais expressou essa preocupação com a construção de uma cultura “nacional-popular”, “não alienada” – revelando a influência do ISEB⁴. A arte deveria, segundo o anteprojeto do manifesto do CPC, optar por ser popular e revolucionária; conseqüentemente, instrumento a serviço da revolução social. Vejamos um trecho do anteprojeto:

[...] Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo [...] Eis por que afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular. Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser

⁴ O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado em meados dos anos 50 – e extinto após o golpe de 1964 – pelo Estado com o intuito de racionalizar o surto de desenvolvimento do país, teve grande vigor durante o governo JK. Vários estudos demonstram que tal pensamento influenciou profundamente toda a esquerda do período (do PCB à esquerda católica) com conceitos como “cultura alienada”, “autenticidade cultural”, etc. Consultar: TOLEDO, 1977.

entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. [...] nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. (ESTEVAM, 1963, p. 91-94)

Defendia-se uma retomada de elementos culturais populares (seja pelos conteúdos e até mesmo pelas formas) no intuito de buscar as bases para construir o “homem novo”⁵ a partir do povo genuinamente brasileiro, ainda não cooptado pelo capitalismo. O que pode ser explicado pelo prestígio do PCB junto aos movimentos de massa, à intelectualidade e classe estudantil.

Assim, o novo modelo proposto pelo teatro que nasceu no Arena, passou pelo CPC e fundamentou as peças do Grupo Opinião, buscava formas de expressão que possibilitassem tratar das questões concretas do país. Para tanto, se fundamentava tanto nas modernas teorias teatrais que defendiam o engajamento político a partir própria criação artística (Bentley, Gassner, Brustein, Brecht), quanto na teoria social de esquerda brasileira.

Nesse sentido, percebeu o potencial da canção de protesto para a construção de um teatro de apelo popular. Desde 1961, com a peça *A mais Valia Vai Acabar, sen Edgar*, Vianinha aposta nos musicais políticos e abre espaço para uma forma de trabalho agregadora. Junta-se ao Arena o músico Carlos Lyra, o cineasta Leon Hirschman, sociólogo Carlos Estevam, do ISEB.

Essa fórmula passa a ser replicada em grande parte dos trabalhos desse movimento teatral (Arena, CPC) e teve, sem dúvida, seu maior sucesso, na montagem do Show Opinião, considerado como a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar. O grupo homônimo foi formado por pessoas do primeiro e do CPC (agora ilegal) com o intuito de criar um foco de resistência a nova situação.

Porém, o sucesso alcançado pelo Show Opinião acabou por revelar uma profícua relação entre arte engajada e mercado: “O Show Opinião, que

⁵ A idéia de “homem novo” tal como a proposta pelos revolucionários cubanos e se caracterizava como um homem participativo cultura e politicamente, capaz de transformar a sociedade, compactuando com os ideais de justiça e igualdade social.

estrou em 11 de dezembro de 1964, no Teatro de Arena do Rio, no Super-Shopping Center [...] sempre teve casa cheia, aclamação da crítica unânime em seu favor” (DAMASCENO, 1994, p. 152).

Para falar em números, pelo encarte do disco que traz trechos da peça somos informados de que em poucas semanas mais de 25 mil pessoas o assistiram no Rio, e cerca de 100 mil se considerarmos também as apresentações realizadas em Porto Alegre e São Paulo.

Tal sucesso se repetiu com a estréia de *Liberdade, Liberdade* em 21 de abril de 1965. Esse espetáculo, produção do mesmo grupo, mereceu um extenso artigo no *New York Times*: “os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil, estão produzindo no país bom entretenimento e uma nova visão dramática. A estréia de ‘Liberdade, Liberdade’ (*Liberty, Liberty*), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso de público” (*New York Times* apud. RANGEL & FERNANDES, 1977).

Conforme estudiosos do tema e período, essas peças representam uma continuidade do projeto anterior, “nacional-popular”, na medida em que tratam o golpe como um acidente de percurso, sem optar pela luta armada – ao contrário do que fez grande parte da esquerda que rompeu com o Partido Comunista.

No encarte do disco que contém gravações originais do *Show Opinião*, os autores explicam que tal espetáculo “[...] é fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram-se a levar a cultura ao povo. Para fazer cultura com e para o povo, meteram-se nas entidades estudantis, nos sindicatos”. Formulações já defendidas pelo CPC nos primeiros anos da década de 1960.

Dessa forma, *Opinião* “corresponde à palavra de ordem ‘recuo organizado’ dada pela direção do PCB aos seus militantes do front cultural [...]” (COSTA, 1996, p. 110), ou seja, tanto na escolha das músicas quanto no texto, o espetáculo convoca o público para se unir na luta contra o governo instaurado.

Já *Liberdade, Liberdade*, com muito humor, reforça a idéia de que o comando militar faz parte de uma situação ridícula e passageira. Isso fica claro em várias passagens do texto. Por exemplo, ao ironizar a decisão do

Supremo Tribunal em libertar Miguel Arraes (sem explicitar tal fato), preso por ser considerado a “principal figura da conspiração comunista”: “Se o governo continuar deixando os jornais fazerem certos comentários, se o governo continuar deixando este espetáculo ser representado, se o governo permitir que o Supremo Tribunal continue dando hábeas corpus a três por dois, nós vamos acabar caindo numa democracia!” (RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 11).

Importante abrir um parênteses para lembrar que esse vínculo entre cultura e política não ocorria de forma mecânica – como às vezes pode parecer. Acreditamos que os produtos de cultura em questão (música de protesto, Cinema Novo, literatura engajada, Teatro de Arena, etc.) expressaram as tensões vividas pelos sujeitos naquele momento. Muitos estudos demonstram que as realizações do CPC ultrapassaram as teorias rígidas expressas no referido anteprojeto.

Apesar do projeto teórico estar afinado com as idéias políticas da esquerda, na prática artística não se sacrificava o estético pelo político. Costa (1996) demonstra que nas peças montadas pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Grupo do CPC, houve a maior tentativa de se realizar teatro épico no Brasil, nos moldes de Bertold Brecht. E Betti (2007), demonstra que tais grupos estiveram em diálogo constante com o que se discutia na cena teatral norte-americana durante a contracultura. Teorias que foram, aliás, amplamente traduzidas para o português no período.

Procurarei, pois, observar como essas discussões colocadas pela esquerda perpassam os dois espetáculos na tentativa de apreender as maneiras pelas quais a música popular brasileira se colocou nesse momento: como absorveu as tensões do tempo presente e quais as suas contribuições para nossa história.

1. PRIMEIRA RESPOSTA AO GOLPE: “PODEM ME PRENDER/ PODEM ME BATER/ PODEM ATÉ DEIXAR-ME SEM COMER/ QUE EU NÃO MUDO DE OPINIÃO”

O Show Opinião, ao discutir os caminhos da música popular brasileira (representada pelo samba do marginal suburbano, canção sertaneja do

imigrante nordestino e bossa nova da classe média carioca) para apontar a necessidade de resistência aos obstáculos colocados pelas gravadoras, rádios e invasão cultural americana, discutia metaforicamente a própria situação do país. Colocando lado a lado uma representante da classe média (Nara Leão), um nordestino (João do Vale) e um sambista do morro (Zé Kéti), o Show Opinião, em sintonia com o PCB, defendia a união dos mais diversos grupos para se resistir ao golpe. Essa era a “opinião” que queriam passar.

A peça, escrita por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, inovou na forma teatral brasileira na medida em que optou pela utilização do show musical para explorar a dramaticidade através da técnica de colagem. Isso não significa que o espetáculo possa ser considerado um drama já que é formado por segmentos fragmentados (e equilibrados) que expressam, ao mesmo tempo, a idéia de crise social e a de espontaneidade da cultura popular. Quanto ao conteúdo, ao discurso, há uma predominância de temas populares – através dos quais se pretendia fazer crítica ao momento contemporâneo brasileiro e, também, retirar forças para a continuidade da luta revolucionária.

A escolha de iniciar o espetáculo ao som solitário de um berimbau, além de sugerir a opção pela cultura popular, evocava a lembrança do protesto e rebelião dos negros contra a escravidão. A voz de Nara cantando “menino, quem foi teu mestre?”, enfatizava a crença na necessidade de se buscar na “autêntica cultura brasileira” os exemplos de luta.

Em meio aos relatos dos cantores apresentando suas respectivas origens sócio-econômicas e discutindo as relações profissionais do músico no Brasil, as canções apresentadas vão reforçando a “tese” do espetáculo – ora de forma humorada, ora de forma dramática, triste.

A canção “Peba na Pimenta” (João do Vale) sugere de forma irônica que a falta de recursos e a pobreza não deixam escolha, obrigando o povo a comer peba (um tipo de tatu) com pimenta. Outra canção irônica é “Nega Dina” (Zé Keti); o narrador conta o percurso feito por Dina pelas favelas cariocas para lhe encontrar. O motivo:

[...] Só porque/ faz uma semana/ que não deixo uma
grana pra nossa despesa/ ela pensa que a minha vida/ é

uma beleza/ eu dou um duro no baralho/ pra poder viver/
a minha vida não é mole não/ entro em cana toda hora/
sem apelação/ eu já ando assustado/ sem paradeiro/ sou
um marginal/ brasileiro. (ZÉ KETI, 1964)

Canções como estas extraíam muito riso do público. Mas esses momentos eram sucedidos por canções que traziam uma carga dramática, demonstrando de forma crua a desigualdade social. “Borandá” (Edu Lobo), por exemplo, foi apresentada com um arranjo mais lento e melancólico (se comparada com as gravações de Edu e de Elis) por Nara logo após uma seqüência de canções cômicas. A apresentação de “O Favelado” (Zé Kéti) reclama, bem ao modelo das canções de protesto “Zelão” (SÉRGIO RICARDO, 1960) e “Feio não é bonito” (CARLOS LYRA, 1961), da vida no morro: “O morro sorri/ mas chora por dentro/ [...] o morro tem sede/ o morro tem fome/ [...] o favelado do morro sou eu!” (Zé Kéti, 1964).

Um dos trechos mais aplaudidos também surgia abruptamente após uma cena descontraída. Ao som de toques melancólicos de um violão, João lia a carta que escrevera ao pai quando deixou o sertão à procura de melhores condições de vida no sudeste: “Perdão, pai, por ter fugido de casa. [...] eu vou pro sul arriscar. Quem sabe lá é melhor, eu sei fazer verso. Posso até lhe ajudar a criar meus irmãos”. Terminada a leitura, Nara cantava “Missa Agrária” e “Carcará” (esta última aparecia duas vezes no espetáculo. Nessa primeira utilização, Carcará fazia pano de fundo para a leitura de alguns dados do IBGE sobre índices de pobreza e imigração nordestina. O público delirava.

Mas além de denunciar essas precárias condições vividas pelas populações pobres no campo e nas cidades, a peça enfatiza o poder das classes populares na transformação do mundo. Uma melancólica “Incelença” (canção popular dos velórios no sertão) é seguida da vigorosa da canção “Corisco”, sendo esta uma colagem de citações populares nordestinas, feita para o filme Deus e o Diabo na terra do sol (1964): “Te entrega Corisco/ te entrega Corisco/ Eu não me entrego não/ Eu não sou passarinho/ pra viver lá na prisão/ [...] Tá contada a minha história/ verdade imaginação/ espero que o senhor tenha tirado uma lição/ que assim mal dividido esse mundo

anda errado/ que a terra é do homem/ não é de deus nem do diabo/ [...] o sertão vai virar mar” (RICARDO & ROCHA, 1964).

A simpatia com a Cuba revolucionária é revelada em canções de protesto mundialmente famosas na voz de Peter Seeger, do movimento conhecido como Nueva Canción Latinoamericana⁶. A interpretação de Guantanamera é enfatizada com tradução de trechos significativos, como: “Com os pobres da terra/ quero minha vida arriscar”.

Na mesma linha, a canção “Opinião” (Zé Kéti), afirma: “podem me prender/ podem me bater/ que eu não mudo de opinião[...]”. Ou seja, apesar da derrota de 1964, os ideais permanecem e a luta continua. Enfim, a “opinião” do espetáculo, apesar de ser apresentada de forma fragmentada, é clara e recorrente. “Sina de Caboclo” (João do Vale), já quase no final, reforça a possibilidade de conscientização popular. Inicia em ritmo de lamento:

Mais plantá pra dividi / num faço mais isso não.../ eu sou um pobre caboclo/ ganho a vida na enxada / o que eu colho é dividido/ com quem num plantô nada / se assim continuá / vô deixar o meu sertão / mesmo os olhos cheio d’água / e com dor no coração / vou pro Rio carrega massa / pros pedreiro em construção/ deus até tá ajudando/ tá chovendo no sertão / mais plantá pra dividi / num faço mais isso não [...]. (VALE, 1964)

Contada a história do caboclo, e sua “tomada de consciência” (mais plantá pra dividi, num faço mais isso não), o ritmo se altera, tornando-se mais rápido e incisivo:

⁶ Nova Canção Latino-Americana é o nome dado ao conjunto de canções de protesto que surgiram entre os anos 60 e 70 em diversos países latinos, sobretudo, segundo Villaça (2004), Argentina, Chile e Uruguai. Essas canções se caracterizavam por utilizarem temas relacionados aos problemas políticos, sociais e econômicos da América Latina, pelo reaproveitamento de músicas folclóricas e populares e pelo caráter didático que tinham, já que seus ideólogos e criadores buscavam “conscientizar” o público e auxiliar na transformação desse mundo em um lugar mais justo para se viver. Como vemos, a Nova Canção tem princípios semelhantes ao da Canção Engajada brasileira.

[...] qué vê eu batê/ enxada no chão/ com força e coragem/
 com satisfação/ é só me dá terra/ pra ver como é/ eu
 planto feijão/ arroz e café/ vai sê bom pra mim/ e bom
 pro doutô/ eu mando feijão/ ele manda tratô/ vocês vão
 ver/ o que é produção/ modéstia parte/ eu bato no peito/
 sou bom lavradô. (Idem, 1964)

Eis o recado: com a tomada de consciência do “povo brasileiro”, e a conseqüente união do mesmo pela luta pelos seus direitos, se realizaria a sonhada revolução democrática-nacional, não sendo grande obstáculo o governo militar pouco antes instaurado. Eis o sonho dessa geração do CPC, do Cinema Novo, do Teatro Popular, da Literatura engajada, da Canção de Protesto: tal como na letra, chegar à justiça social (vai sê bom pra mim/ e bom pro doutô).

2. A INSISTÊNCIA DA PALAVRA: “A TRISTEZA QUE A GENTE TEM/ QUALQUER DIA VAI SE ACABAR/ TODOS VÃO SORRIR/ VOLTOU A ESPERANÇA”

Meses após a estréia de Opinião, o mesmo grupo (Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo) traz aos palcos cariocas um novo espetáculo: Liberdade, Liberdade. No palco, Nara Leão (que conduzia as músicas), Vianninha, Paulo Autran e Tereza Raquel.

Escrito por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, e baseado em seleções de textos históricos importantes, o espetáculo não trouxe novidades em se tratando de discurso, se comparado com seu antecessor. Também não trouxe inovações quanto à forma, utilizando-se mais uma vez da já aprovada colagem de músicas de protesto e textos ora dramáticos, ora cômicos. Aliás, a semelhança de ambos pode ser percebida logo no início, quando o espetáculo traz os acordes de Marcha da quarta-feira de cinzas, canção de Vinícius e Lyra já utilizada no Show Opinião. Enfatizando que “mais do que nunca, é preciso cantar”, ouvimos a voz de Paulo Autran se apresentando como:

Operário do canto [...]
Fui chamado a cantar e para tanto
há um mar de som no búzio de meu canto.
Trabalho à noite e sem revezamentos.
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;
[...]
Não canto onde não seja a boca livre,
Onde não haja ouvidos limpos e almas
afeitas a escutar sem preconceito
Para enganar o tempo – ou distrair
criaturas já de si tão mal atentas,
não canto...
Canto apenas quando dança,
nos olhos dos que me ouvem, a esperança.
(RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 22)

Mais uma vez encontramos ecos do anteprojeto do Manifesto do CPC. Reiterando, segundo esse documento, a arte devia ser “as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo”, ou seja, ter uma função social e política, distanciando-se do que se considerava arte alienada, puro divertimento (para enganar o tempo ou distrair não canto). No caso do Brasil, a arte deveria estar contra a ditadura militar (Não canto onde não seja a boca livre) e a serviço da sonhada “revolução brasileira” (operário do canto).

Vejo que, tal como em Opinião, a peça se define por aquele discurso do PCB cuja tese se resumia na união do povo progressista brasileiro para se realizar uma revolução nacional e democrática. Quer dizer, mesmo num momento em que o partidão sofria várias dissidências que questionavam a união com a chamada “burguesia progressista” e começavam a pensar na luta armada, o campo artístico ainda se mostrava simpático às velhas idéias da esquerda. E dado o sucesso de tais peças, o mesmo vale para o público, formado em sua maioria por estudantes universitários e demais grupos que formavam essa mesma esquerda.

Talvez porque embora as dissidências não acordassem quanto às formas de luta defendidas (armada ou não) e à opção revolucionária (em etapas ou

não), se encontravam na oposição ao governo militar e no sonho por uma sociedade mais justa.

Outro ponto que deve ser enfatizado é a escolha do condutor da peça: Paulo Autran é quem a abre e quem a fecha. Autran já era um conhecido ator, vindo do teatro tradicional (chamado de teatrão pelos jovens que buscavam novas linguagens e discursos). Além disso, temos a participação de Tereza Raquel, também já renomada atriz. A incorporação de ambos em uma peça que expressava os ideais dos grupos de esquerda traz duas questões: primeiro, demonstra que aquele teatro improvisado dos primeiros anos 60 começava a se profissionalizar e institucionalizar; segundo, mais uma vez, o grupo buscava colocar no palco a união das forças progressistas, independentemente do lugar social que essas pessoas ocupassem.

Retornando à *Liberdade, Liberdade*, os operários do canto se revezavam na leitura e interpretação de vários excertos que tratam do tema liberdade. Através de Voltaire a Benito Mussolini, Moisés a John Kennedy, Danton a Anne Frank, Hitler, Lorca, Tiradentes, falam do heroísmo dos muitos que lutaram em algum momento pela liberdade, pelo fim dos tiranos e das tiranias. E para suavizar essa cena quase chata, Vianninha seriamente diz:

[...] antes de continuar esse espetáculo, é necessário uma advertência: achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. [...] seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada a sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 32)

São muitas as gargalhadas, descontraindo o ambiente. Esse trecho foi introduzido depois da reclamação do arquiteto Lúcio Costa ao observar no ensaio geral que as cadeiras do teatro faziam muito barulho. O que demonstra que o Grupo conseguia reaproveitar de maneira criativa qualquer assunto, e até mesmo transformá-lo com humor em temas que pretendiam tocar.

Importante ressaltar que o tema (liberdade) é sempre tratado como algo necessário ao projeto de país defendido, isto é, ligado à idéia de construção da nação (coletivo). Por isso o texto toma cuidado para não parecer uma defesa de um individualismo liberal: “Sempre que mais de meia dúzia de pessoas se reúnem, a liberdade individual cede aos interesses coletivos” (Rangel & Fernandes, 1977, p. 35).

Observo que Liberdade, Liberdade utiliza-se mais da leitura do texto escrito do que Opinião. As canções são utilizadas aqui mais como ilustração dos trechos recitados. Por exemplo, quando a personagem de Tereza Raquel fala da existência ilusória da liberdade econômica, Nara e o coro cantam Acertei no milhar, do sambista Moreira da Silva (“Etelvina! Acertei no milhar! / ganhei cinco mil contos / vou deixar de trabalhar / mas de repente, mas de repente / Etelvina me acordou / foi um sonho minha gente”). E quando Autran lembra do direito à habitação, Nara traz um trecho de Moro na areia, de Caymmi (“[...] todo mundo mora direito / quem mora torto sou eu / eu não tenho onde morar”).

Muitos outros exemplos poderiam ser oferecidos aqui. Mas acredito que esses já dão conta de mostrar que, tal como em Opinião, optou-se por um repertório comum ao gosto da juventude de esquerda: canções populares tidas como genuínas, autenticamente nacionais, como os sambas dos anos 30 ou as canções praieiras de Caymmi.

Além das canções populares, o espetáculo utilizou-se, tal como em Opinião, da Nueva Canción Latinoamericana e de canções que fizeram história em momento revolucionários, como é o caso de *Ça vas pas*, eternizada na voz de Edith Piaf, ou de Jota e de Marinera, cantadas durante a Guerra Civil Espanhola, etc. De todas elas, selecionaram trechos que chamavam o povo à luta pela liberdade: “*No hay quien pueda / No hay quien pueda / con la gente / Marinera / Marinera / Lucha ahora / y defiende / su bandera*” (Marinera, que segundo Rangel e Fernandes, tinha várias letras servindo à mesma música, de acordo com cada facção em luta).

A forma com que se usou as canções não deixa dúvidas quanto à herança do CPC. Salta aos olhos (ou ouvidos) o didatismo do espetáculo. Quando a canção não é o ilustrativo da cena, mas sim a própria cena,

explica-se o motivo da escolha por tal som. É o caso da apresentação do Jota. Ao tocá-lo, explica-se que “o jota é o canto solitário de um homem e nasceu no norte da Espanha.[...] A canção exprime o engajamento e a divisão total das famílias espanholas durante [...] a Guerra Civil, batalha perdida pela liberdade” (Rangel & Fernandes, 1977, p. 71).

A segunda parte do espetáculo traz histórias que colocam a questão tirania/liberdade: criticam o stalinismo através da exposição do julgamento de Brodsky, condenado a cinco anos de trabalho forçado por não se considerar o trabalho de poeta como algo útil à causa comunista; criticam a opressão norte-americana através do caso de um soldado que foi executado por se recusar a servir ao exército; criticam a Alemanha de Hitler.

Mas em continuidade à primeira parte, entre essas histórias dramáticas há várias esquetes cômicas e críticas sobre a situação vivida contemporaneamente no país. Reforçando a crítica ao estado econômico do país, o diálogo entre os atores fazia com que a platéia desse gargalhadas:

³/₄ Nara, você sabia que a liberdade de um povo se mede pela sua capacidade de rir?

³/₄ Portanto, vocês agora devem rir bastante, que é para parecerem bem livres.

³/₄ É, a situação não está boa não. Cada vez sobra mais mês no fim do dinheiro.

³/₄ Acho que vou me mudar para os Estados Unidos.

³/₄ Estados Unidos? Por quê?

³/₄ Vou viver na matriz.

(RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 94)

É assim, mesclando crítica e riso, lembrando os dramas vividos pela humanidade e fazendo piada da ditadura instaurada no país, que a peça leva seu recado, resumido na seguinte fala de Nara em *off*: “Eu sei como é difícil se acreditar em alguma coisa, quando há tanta gente ruim; mas acho que o mundo está passando por uma fase. Passará; daqui a séculos, talvez, mas passará. Apesar de tudo, ainda acredito na bondade humana” (Idem, 1977, p. 115).

E é na voz do popular Autran que a peça se despede (sob o som mais uma vez de Marcha da quarta-feira de cinzas) com tom de esperança:

Às vezes, no fim de uma batalha, nem se sabe quem venceu; ou o vencedor parece derrotado. Cristo morreu na cruz, mas o cristianismo se transformou na maior força espiritual do mundo. [...] Anne Frank morreu, mas Israel ressurgiu da cinza dos tempos. Quando Hitler dançou sobre o chão da França, tudo parecia perdido. Mas a cada ato de luta corresponde um passo de vitória. O poeta Brodsky acaba de ser libertado por um movimento de intelectuais. Ainda há homens oprimidos, mas não há mais escravos.[...]

A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale; onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta. (RANGEL & FERNANDES 1977, p. 123)

3. ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

Tal como já foi apontado em muitos estudos, as duas peças apresentam-se com um discurso que dá continuidade ao projeto político do PCB. Temas retirados do sertão nordestino, dos pescadores, dos morros, etc., interessavam na medida em que aumentou a preocupação em denunciar a situação nacional (miséria, espoliação capitalista e exploração imperialista, etc) e encontrar na autêntica cultura e no povo (ainda não contaminado pelo capitalismo) os possíveis combatentes para a ainda sonhada “revolução brasileira”.

Emprestando os termos de Bakhtin (1988), noto ainda que os dois espetáculos utilizaram-se de elementos característicos do gênero literário popular: linguagem popular (didática) e publicista, a mistura cômico-sério, a opção por fatos da vida contemporânea, o riso e a irreverência. Escolha perfeita, pois como observa Bakhtin, esses elementos dão a idéia de transitoriedade, tão cara ao “recoo organizado” pretendido.

Uma diferença com relação ao universo cultural do pré-64 é observada na utilização de canções americanas não citadas aqui mas também utilizadas, como *Nobody knows the trouble I've seen* e *Summertime*.

Canções que, poucos anos antes, não seriam bem-vindas nem para os envolvidos na produção da moderna música popular brasileira, nem para seu público. Por exemplo, no disco “O Povo canta”, lançado pelo CPC em 1962, a defesa do nacionalismo não deixava espaço para o aproveitamento de qualquer símbolo americano. Conforme expresso em canções como: *João da Silva ou o falso nacionalista*: “Ele é nacionalista / de um modo diferente / Pois toma rum com coca-cola / e tudo esquece / Vai com a madame ver / um bom cinemascopo/ ela usa nylon / ele casimira inglesa/ entorna uísque em vez de choppe/ paga royalty dormindo / quando esquece a luz acesa / diz que não gosta de samba / e acha o rock uma beleza” (Billy Blanco, 1962) e *Subdesenvolvido*: “Só mandaram o que sobrou de lá Matéria plástica, que entusiástica, que coisa elástica, que coisa drástica / Rock balada, filme de mocinho/ Ar refrigerado e chiclet de bola / E coca-cola / Sobdesenvolvido [...]” (LYRA & ASSIS, 1962).

Se anos antes a defesa do nacionalismo barrava a utilização, por parte dos artistas engajados, de qualquer símbolo ligado aos Estados Unidos (imperialismo), nesse momento o que vale é o teor crítico da obra, seja nacional, seja estrangeira.

Mas a grande diferença com relação ao pré-64 é marcada pelo início da profissionalização dos produtores dessa cultura de esquerda na medida em que o mercado começou a perceber que o protesto fazia sucesso entre um grupo considerável.

O Show Opinião marcou o início de um dos momentos mais frutíferos para a música popular brasileira. Seu sucesso chamou a atenção da indústria fonográfica. Foi nesse momento que surgiu a sigla MPB, consolidada nos Festivais da Canção a partir de 1965. Nas palavras de Iná Costa:

Dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o Show Opinião marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado MPB. [...] A revolução foi mercadológica, portanto. E a vendagem do disco Opinião de Nara revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da idéia de “universitário padrão”, disposto a consumir o samba “de

raízes”, até então desprezado, e a MPB, o novo produto. Foi assim que a história da música brasileira veio a conhecer tanto Clementina de Jesus como Edu Lobo. O capítulo seguinte dessa “revolução”, após a crise de 1966, é o dos festivais, quando as próprias gravadoras e as emissoras de televisão assumiram a iniciativa, tentando resolvê-la. (COSTA, 1996, p. 111)

A montagem de *Liberdade, Liberdade* demonstra que os artistas engajados já consideravam o mercado – visível na rapidez da criação e na escolha da fórmula já aprovada pelo público. Por isso mesmo, já naquele momento se questionou sobre os reais projetos dessa arte engajada. Tinhorão reclamou que *Opinião* expressa apenas o idealismo e romantismo desses jovens produtores, os quais no fundo teriam identificação apenas abstrata com o povo.

Em um estudo clássico, Marilena Chauí (1980) afirma que a cultura nacional-popular daquele momento fora autoritária na medida em que colocou o artista/intelectual como vanguarda do povo. Outros estudiosos ainda consideraram o *Show Opinião* como um espaço no qual esses jovens puderam externar a derrota e sonhar com a revolução de forma abstrata, ou seja, se redimirem do fracasso sem a necessidade de ação.

Eis a contradição expressa na criação artística dos anos 60: os jovens produtores culturais não se identificavam com o novo governo que, por ironia do destino, os possibilitava à inserção no mercado de trabalho.

A expansão econômica impulsionada pela “modernização conservadora” multiplicou as oportunidades de trabalho e permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançando as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo. Quer dizer, isso possibilitou melhores condições de vida para a mesma classe média que formava grande parte da oposição envolvida na luta contra a ditadura (intelectuais, artistas, profissionais liberais, estudantes). Daí as atitudes e discursos ambíguos que encontramos na arte política que entrou para a história de nosso país como a maior forma de resistência à ditadura militar.

Mas, como último ponto, é importante notar que a inserção no mercado não comprometeu o processo de criação dessa cultura de esquerda. Nos

termos de Benjamin (1992), penso que os produtores dessa canção popular urbana souberam utilizar-se das novas tecnologias surgidas na sociedade, contribuindo para a “refuncionalização” dos aparelhos de produção cultural. O pessoal que estava envolvido na criação musical do período, sempre mostrou preocupação em discutir as estruturas de nossa música popular e o desenvolvimento de seu campo.

Com as novas possibilidades técnicas e mercadológicas que apareciam a cada momento, compositores, cantores, instrumentistas e demais interessados na discussão sobre a função social da arte, preocupavam-se com os caminhos que nossa música popular deveria seguir. É o que constato ao ler as afirmações de Caetano Veloso, Capinam, Nara Leão e outros que participaram do debate realizado pela Revista *Civilização Brasileira* ainda em 1966⁷.

Da mesma forma que a opção pelo discurso nacionalista não fez esses produtores abandonarem as inovações trazidas pela Bossa Nova, a inserção no mercado não interferiu na qualidade musical já obtida. Ao contrário, após o sucesso desses espetáculos, a televisão resolveu abarcar o movimento musical, criando os Festivais da Canção. E foi a partir daí que entramos num dos momentos mais gloriosos de nossa produção musical – que, até meados dos anos 70, não deixou de tentar explicar o Brasil e a nós, brasileiros, sempre de maneira crítica e inventiva. E que bom seria se os nossos atuais “sucessos de mercado” ainda tivessem esses sons/tons...

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 187-201.

⁷ Ver: “Que caminho seguir na música popular brasileira?” – debate coordenado por Airton Lima Barbosa, com Flávio Macedo Soares (crítico), Caetano Veloso (compositor), Nelson Lins e Barros (crítico), José Carlos Capinam (poeta), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora) e Ferreira Gullar (poeta). In: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966.

- BETTI, Maria Silvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro na década 1960/70: apontamentos introdutórios. *Aurora*, 1, revista eletrônica Neamp/PUC São Paulo, 53 p. – 71, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. Col. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 233.
- DAMASCENO, Leslie H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas; Unicamp, 1994. p. 333.
- ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. p. 115.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. Descobertas, desastres e sonhos dos anos 60. In: *Praia Vermelha, Estudos de Política e Teoria Social*, PPGSS/UFRJ, Rio de Janeiro, 18(2), 2008.
- RANGEL, Flávio.; FERNANDES, Millor. *Liberdade Liberdade*. Porto Alegre: LPM, 1977.
- SODRÉ, Nelson W. Quem é o povo brasileiro. In: *Introdução à revolução brasileira*. São Paulo: livraria ed. Ciências Humanas, 1978. p. 258.

OBRAS FONOGRAFICAS:

- LEAO, Nara et alli. Show Opinião. Universal 73145224002, 2002 (1965).
- _____. Liberdade liberdade. Universal 73145466632, 2002 (1966).
- VÁRIOS. O povo canta. UNEC-001, CPC/UNE (1962).

BIBLIOGRAFIA

- BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 222.

- _____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. Decantando a república. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004. 3 volumes.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: *Revista brasileira de história*. Vol. 18, n. 35, p. 13-52. São Paulo: USP, 1998.
- FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 413 p.
- _____. “A ditadura militar e os papéis políticos dos intelectuais na América Latina”. In: Circuito fechado. São Paulo: Hucitec, 1976. (p. 99-141)
- GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa B; GONÇALVES, Marco A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955 – 1968). In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-60. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, São Paulo, p. 81 -110.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964 – 1969”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. Rio de Janeiro: ed. Saga, 1966. d165 p.
- VILLAÇA, Mariana M. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 – 1972). São Paulo: Humanitas, 2004. 295 p.