

“Cabra marcado pra morrer”?: Ferreira Gullar, arte, engajamento e criação teatral no Brasil dos anos 1960

KÁTIA RODRIGUES PARANHOS*

Nascido em São Luís-MA, em 10 de setembro de 1930, José Ribamar Ferreira – que só bem mais tarde se tornaria Ferreira Gullar – filho de Alzira e Newton Ferreira (quitandeiro) estreia como poeta com o livro *Um pouco acima do chão*, de 1949, publicado na terra natal. *Luta corporal*, de 1954, vem a ser o segundo livro do escritor, lançado no Rio de Janeiro, onde já está erradicado e desenvolvendo intensa atividade cultural. Em 1955, depois de trabalhar como redator no *Diário Carioca*, participa da elaboração do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. O caderno fez parte da histórica reforma do *JB*, que introduziu grandes fotos e paginação vertical. O suplemento é um veículo para a divulgação do “Manifesto da poesia concreta brasileira”, que já passava a influenciar outras áreas, entre elas, o *design* e a música popular. Em 1958 lança o livro *Poemas*. No ano seguinte, escreve “Manifesto Neoconcreto”, que imprime um amplo debate na intelectualidade brasileira. O manifesto, também assinado por Amílcar de Castro, Alúcio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lígia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, é publicado no *Suplemento Dominical* por ocasião da I Exposição Neoconcreta. Ali também foi publicado, em 1959, *Teoria do não-objeto*.¹

Na década de 1960, Ferreira Gullar parte para novas experiências.

Até 1961, minha atividade poética se caracterizava por uma busca intensa e inquieta de novos modos de escrever a poesia, tendo culminado com poemas espaciais e finalmente com o “Poema enterrado”. Em 1961, fui convidado a dirigir, em Brasília, a Fundação Cultural, que até então só existia no papel. Empenhei-me nesse trabalho, orientando a instituição em duas direções que me pareciam pertinentes com a natureza cultural da nova capital: a arte de vanguarda e a arte popular (GULLAR, 2009: 7).

* Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Pesquisadora do CNPq e da Fapemig.

¹ Sobre o concretismo e neoconcretismo ver CAMENIETZKI, 2006.

Com a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, Gullar volta para o Rio de Janeiro e para o *Suplemento* e passa a atuar também no Centro Popular de Cultura (CPC):

Quando fui convidado pelo Vianninha para participar do CPC da UNE, estava rompido com a poesia neoconcreta e não tinha mais caminho. O Brasil fervia com a luta anti-imperialista e as reivindicações pela reforma agrária e me envolvi com essa luta (GULLAR *apud* AULA MAGNA DA UFRJ 2006: 33).

Foi também por sugestão dele [Vianninha] que escrevi o primeiro desta série de poemas de cordel, “João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer”, que deveria servir de narrativa para uma peça, a ser escrita por ele, sobre a reforma agrária. A peça não foi escrita mas o poema foi editado, como folheto de feira [...] (GULLAR, 2009: 8).²

O personagem João Boa-Morte, de “João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer”, trabalha sob más condições nas terras do Coronel Benedito. É expulso, juntamente com a mulher e quatro filhos, após queixar-se e conclamar seus colegas para que se livrem do cativo. Vagando pelo sertão, não consegue emprego e um de seus filhos morre. Decide matar a família e suicidar-se, entretanto é impedido por Chico Vaqueiro, que chega procurando levá-lo para a Liga Camponesa.³

Vou contar para vocês
Um caso que sucedeu
Na Paraíba do Norte
Com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte,
Lavrador de Chapadinha:
Talvez tenha morte boa
Porque vida ele não tinha (GULLAR, 2009: 13).

Para Gullar, o importante naquele momento é que a poesia se comunique com o maior número possível de pessoas, mesmo que, para isso, a qualidade formal venha a ser sacrificada e fique em segundo plano. “São poemas [...] escritos muito mais com o propósito de

² Os outros poemas são: “Quem matou Aparecida? História de uma favelada que ateou fogo às vestes”, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam” e “História de em valente”. Ver GULLAR, 2009.

³ Ferreira Gullar foi o narrador do documentário *Cabra marcado para morrer* e teve importância fundamental para o diretor Eduardo Coutinho, já que o roteiro do filme foi baseado em obra homônima de sua autoria, o cordel *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*. Nesse filme, Gullar narrou a história de um lavrador, João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Ele era integrante das Ligas Camponesas em Sapé, na Paraíba. Era um docudrama dentro da linha do cinema direto documental, proposto na época, e um filme engajado na luta camponesa, nas reformas de base com a luta pela terra contra os latifúndios.

3

contribuir para a luta política do que para fazer poesia. Certamente, vali-me da experiência que tinha com o verso rimado e a métrica” (GULLAR, 2009: 9).

“Vamos mudar o sertão
pra vida deles mudar”.
[...]
Enquanto Chico falava,
no rosto magro de João
uma luz nova chegava.
[...]
E assim se acaba uma parte
da história de João.
A outra parte da história
vai tendo continuação
não neste palco de rua
mas no palco do sertão.
[...]
[...] o caminho da vitória
está na revolução (GULLAR, 2009: 13).

Após um ano de CPC, Gullar é eleito seu presidente. Assim como ocorrera quando integrava o movimento neoconcreto, ele escreve, no auge da militância, um dos estudos teóricos mais importantes, que será uma referência para a compreensão do projeto cultural em jogo: *Cultura posta em questão*. O livro havia sido publicado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1963, mas teve sua edição queimada pelos militares após o golpe de 1964 e foi mais uma vez editado pela Civilização Brasileira, em 1965. São oito artigos em que o autor discute a necessária tomada de posição de intelectuais e artistas frente ao momento de radical transformação da sociedade:

Acho importante ressaltar o que o CPC propiciou. Mesmo tendo sido cortado como foi – junto, é claro, de toda a atividade cultural e política de esquerda do país –, o CPC influenciou sobre o cinema, a música, a poesia e o teatro brasileiros. É claro que não atingimos o nosso sonho, que era fazer a revolução, mas conseguimos, pelo menos, fazer com que a realidade brasileira merecesse mais atenção dos nossos artistas. Se há uma coisa que o CPC conseguiu foi isso: estimular o intelectual brasileiro, de forma geral, a pensar sobre a realidade do seu próprio país (GULLAR *apud* BARCELLOS, 1994: 216).

Em 1º de abril de 1964, o maranhense José Ribamar Ferreira filia-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB):

Achava que era um momento em que tudo despencava e que por isso mesmo eu tinha que entrar para alguma organização a fim de continuar a luta. [...] Nós não tínhamos dúvida do que estávamos fazendo, mas por conta disso o partido passou a ser visto como burocrático. Os radicais não compreendiam que seria uma bobagem travar uma luta num terreno onde o inimigo era mais forte. Além disso, supunham que contavam com o apoio do povo, que bastaria precipitar o conflito e a população viria atrás. Não era nada disso, como se viu. Quer dizer: estava tudo errado (GULLAR *apud* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998: 42).

É interessante assinalar que o dramaturgo não se considerava um “militante” do PCB:

Eu era o presidente do CPC. Nós éramos uma organização que tinha sido destruída pelo golpe. A sede da UNE também foi destruída, incendiada. [...] Então como é que eu ia lutar sozinho? Todos os outros integrantes eram membros do partido, eu não era. [...] Fui um intelectual, atuei na área cultural em função do Grupo Opinião. Não desempenhava um papel de sair conquistando pessoas, fiz o meu trabalho cultural. O Grupo Opinião, foi a face legal do CPC, impunha uma nova etapa em função da experiência do trabalho realizado no Centro Popular de Cultura, que tinha muitos erros (GULLAR *apud* AULA MAGNA DA UFRJ 2006: 50-51).

Após o golpe militar de 1964, o grupo de artistas ligados ao 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. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), 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: 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. Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos,

5

música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais”⁴ 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.

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: 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 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 e ROCHA, 2001: 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 e GONÇALVES, 1995: 23-24).

⁴ Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se referir às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor. Ver HOBBSAWM, 1991: 52.

⁵ Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982.

6

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 estilos 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 Guarnieri⁶. 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,

⁶ Ver COSTA, 1996.

7

como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade⁷.

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 narra 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: 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: 11).

Segundo Gullar, o *show* musical era “bem-humorado, engraçado, irreverente, que colocava as questões políticas mas de uma maneira muito discreta”

todo mundo percebia mas a censura não percebeu o quê tava sendo colocado ali, quando ela se deu conta, já era tarde porque o espetáculo tinha se tornado um sucesso [...] o teatro vendia ingressos, lotações inteiras com um mês de antecedência, então a ditadura não tinha coragem de proibir o espetáculo que tinha tamanha popularidade, mas eles aprenderam a lição e a partir daí eles começaram a censurar outras peças (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011: 156).

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

⁷ 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: 86. Conferir ainda FRANCIS, 1965.

8

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 Neves.

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 Fernandes. 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 proibido.

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

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.

No 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 repercute 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

9

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).⁸

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: 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 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: 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 plateia⁹.

Apesar de a peça ser um sucesso de crítica¹⁰ 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: 295).

⁸ "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.

⁹ Sobre teatro musical e política ver FREITAS FILHO, 2006.

¹⁰ Ver WOLFF, 1966, D'AVERSA, 1966 e PRADO, 1987: 143-145.

10

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 ainda 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: 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: 178-180).

No ano seguinte o mesmo grupo encena, também no Rio, a peça *A saída? Onde fica a saída?* (de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa), com a direção de João das Neves. O espetáculo visa “alertar a opinião pública da responsabilidade de todos e de cada um quanto a uma possível deflagração de uma guerra nuclear que porá fim à civilização” devido à desenfreada corrida armamentista e ao potencial atômico crescente dentro do tenso contexto da guerra fria. O título resume uma fala, recorrente em vários momentos da peça, em que um sobrevivente japonês descreve de forma impressionante os resultados da primeira bomba atômica lançada sobre Hiroshima – fala que será repetida por um soldado americano nas trincheiras, gritando que também ele quer “parar essa guerra!” (GULLAR, 1967: 8 e 60).

11

Fatos, ideias, argumentos e muitos dos personagens são reais, históricos, mostrando forças e interesses antagônicos em conflito, com um tipo de teatro documental e didático, ressaltado pela projeção de filmes, slides e documentos (ver GULLAR, 1967).

“Por você, por mim”, poema de Gullar sobre a guerra do Vietnã, é publicado em 1968 com o texto da peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, escrita em parceria com Dias Gomes e montada nos teatros Opinião e João Caetano, no Rio, sob a direção de José Renato. O espetáculo – mantendo a temática política e a pesquisa estética, características do Grupo Opinião – possui como forma o enredo, com samba-enredo de Silas de Oliveira, da ala dos compositores da Império Serrano. Na montagem posterior, em 1983, dirigida por Flávio Rangel, o samba-enredo é de autoria de Chico Buarque e Edu Lobo. À maneira das escolas de samba, é o próprio povo quem conta/canta a história: Simpatia, o presidente da escola de samba que irá ter como enredo do ano “Dr. Getúlio, sua vida e sua glória”, não só encarna o personagem de Getúlio, como sofre, por parte do ex-financiador da escola, o bicheiro Tucão, e seus comparsas, as mesmas pressões que Getúlio sofreu.

A apresentação dos autores por ocasião da primeira montagem define bem os postulados estéticos da peça (e, de certo modo, do grupo) à época:

Dr. Getúlio se insere na linha de pesquisa do novo teatro brasileiro que parte da premissa estética de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas. E vai além, procurando estabelecer novas convenções. Estas, não arbitrarias, mas ditadas pela forma que se escolheu, inspiradas numa tradição popular. [...] O enredo é uma forma narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias. Uma cena não precisa, necessariamente, ser uma seqüência lógica da anterior. Do mesmo modo inexistente qualquer compromisso com o realismo. O anacronismo e a inadequação passam a ser elementos universalizantes. O autor, o diretor e o ator têm absoluta liberdade para criar (GULLAR, 1968, p. 99).

Nesse período de resistência, Ferreira Gullar participa da *Revista Civilização Brasileira* (RCB) por meio da seção de artes plásticas. Mas, diferentemente do que ocorrera nos anos do suplemento do *JB*, não é como crítico de arte, mas como teórico da cultura que ele marca a sua presença na revista. Nos números 5, 6, 7 e 8, ele publica o ensaio “Problemas estéticos numa sociedade de massas” e, nos números 21 e 22, “A obra aberta e a filosofia da práxis”, ambos incluídos logo depois no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Nesse

12

trabalho, Ferreira Gullar põe à prova o “novo” como parâmetro exclusivo e universal para a crítica de arte e para a cultura em geral, e o desafio de lidar com a indústria cultural e a sociedade de massas num lugar como o Brasil. *Vanguarda* é um livro escrito no calor de uma intensa batalha:

No período do CPC eu escrevi *Cultura posta em questão*, onde eu colocava o problema da cultura popular, no período Grupo Opinião eu escrevi *Vanguarda e subdesenvolvimento*, que é um livro em que eu reconsidero as questões colocadas em *Cultura posta em questão*, que é um livro muito radical, muito impregnado da experiência e da visão do CPC. Já no curso desses anos eu tinha elaborado mais o meu trabalho de poeta e aquilo em que o CPC tinha errado – que era ter subestimado a qualidade em função da coisa política – eu, no meu trabalho de poeta, decidi corrigir. No Grupo Opinião nós procuramos corrigir isso também, tentando aliar a problemática social e política a uma qualidade artística, literária, estética. Pois bem, então isso durou, no que diz respeito à minha experiência, até 1970, quando fui obrigado a abandonar a vida legal. Então eu fui para a clandestinidade; vivi um ano na clandestinidade e em 71 saí clandestinamente do país e fiquei fora até 1977 (GULLAR *apud* PEREIRA e HOLLANDA, 1980: 68).¹¹

Para Carlos Guilherme Mota, *Vanguarda* aponta que o cerne da questão é político:

[...] toda arte é política e deve levar em conta essas questões, até porque arte é forma de participação. [...] No fundo, Ferreira Gullar permanece pensando numa rígida sociedade de classes (que não é a mesma coisa que sociedade de massas...). De qualquer forma, foi uma abertura do marxismo ortodoxo à época, pouco plástico para o confronto com Eco, com os estruturalismos, com o concretismo, com Marcuse (MOTA, 2008, p. 279. Os grifos são do autor).

Naquele momento, Ferreira Gullar quer enfrentar, ao mesmo tempo, a contracultura, o formalismo das vanguardas internacionais e as concepções adornianas sobre a indústria cultural. Para tanto, ele dialoga com Arnold Hauser, Ernest Fischer, Jean Paul Sartre e Georg Lukács – clássicos dos estudos literários que, durante aqueles anos, experimentavam um grande prestígio (ver GULLAR, 2002). Evidentemente, ao mesmo tempo, o seu trabalho individual expressava um grupo com o qual compartilhava (ou não) debates, desejos e sonhos.

Sobre esse tema, intelectuais e formas de leitura, considero interessante destacar que, na década de 1960, o modelo de intelectual engajado estava em voga, em diferentes países, o que levava, em muitos casos, a uma verdadeira cisão fáustica: ou estava engajado no processo

¹¹ Em 10 de março de 1977 Ferreira Gullar retorna ao Brasil, sem emprego, com o *Poema sujo* debaixo do braço. Aos poucos retoma suas atividades de crítico, poeta, jornalista e dramaturgo.

13

histórico, ou se “esvaziava” em artifícios formalistas. Ferreira Gullar utilizava os textos de Sartre exatamente para entender o lugar do intelectual na sociedade e a sua relação com o público.).

Para Carlos Guilherme Mota,

não será difícil imaginar que, numa futura história da cultura no Brasil, o autor de *Cultura posta em questão* venha a ser tomado como um dos protótipos de intelectual engajado [...]. A classificação um tanto difusa veicula, entretanto (ao menos), um dado concreto: a militância lúcida de Ferreira Gullar” (MOTA, 2008: 270).

O intelectual Ferreira Gullar prima pelos versos, pelas rimas, pelas ideias afiadas e pelos textos dramáticos:

Antes de entrar para o CPC eu era apenas um espectador e um leitor de teatro. O teatro me fascinava, mas eu não tinha o conhecimento de dramaturgia. Quando entrei para o CPC, me envolvi com teatro; depois ajudei a criar o Opinião, onde faria a minha primeira peça. Aliás, o trabalho no Opinião foi um verdadeiro aprendizado: eu acompanhava os ensaios, discutia as cenas e aí consegui realmente dominar a técnica da dramaturgia, o instrumento da linguagem teatral mesmo. [...] tenho outras peças, algumas que nem dei por terminadas. Uma delas foi lida recentemente num ciclo que o grupo Casa Grande organizou. Chama-se *Mal chegava a primavera*. É uma história que se passa nos últimos dias do governo Allende. [...] Tenho outras prontas: uma peça com estrutura de cordel e outra sobre os dias em que estive preso na Vila Militar, uma peça tragicômica (GULLAR *apud* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998: 50-51).

Em 1977, Glauber Rocha – no jornal *Folha da Manhã* – considerou Gullar um maldito e o comparou a Rimbaud e Artaud, “malditos franceses”, e mesmo ao simbolista Augusto dos Anjos. Glauber clamava pelo homem que “ateava papo às ventas, carnes, cortavas veias”. No artigo, o cineasta urrava de satisfação ao observar o literato a cuspir as “grandezas e misérias de um terceiro mundo que pulsava debaixo das vitrines do juscelinismo” (ROCHA *apud* FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p. 23).

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.

14

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.

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.

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.

_____. *A saída? Onde fica a saída?*: forças e interesses que preparam a guerra nuclear (em parceria com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa). Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

_____. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (em parceria com Dias Gomes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Reeditado com o título *Vargas, ou o dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Romances de cordel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HOBBSAWM, Eric *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e 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 e ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará/Prefeitura, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 289-298, 1966.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. Ferreira Gullar: Vanguarda e subdesenvolvimento. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 270-279.

MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto M e 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.

RIDENTI, Marcelo. 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.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

16

WOLFF, Fausto. O bicho: começo de arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.