

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

BRASIL PEDE PASSAGEM: O PAINEL NACIONAL-POPULAR DO OPINIÃO QUE NÃO PASSOU PELA CENSURA

Roberta Carbone

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade de São Paulo

E-mail: roberta.carbone@usp.br

Resumo: Pretende-se uma análise de *Brasil pede passagem*, peça a ser encenada pelo Grupo Opinião em 1965, mas proibida pela censura. Enquanto uma colagem de obras pré-existentes, objetiva-se destacar e examinar as produções teatrais que a compõem, a partir de um possível eixo temático que evidencie a representatividade de tais criações cênicas para o que ficou conhecido como projeto nacional-popular.

Palavras-chave: História do teatro; Dramaturgia, Teatro épico-dialético

Brasil pede passagem foi o primeiro trabalho a mobilizar todos os integrantes do Grupo Opinião na produção de uma escrita coletiva. Considerando-se que a peça não foi publicada e segundo seu datiloscrito, o roteiro, a montagem e a seleção de textos são assinados por Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Teresa Aragão, todos os oito que formaram o grupo. Em decorrência da acolhida que as suas antecessoras tiveram entre os frequentadores do Opinião, *Brasil pede passagem* acompanha a proposta estética do *Show* (1964), espetáculo de estreia do grupo, cujo texto teve autoria de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, – e de *Liberdade, liberdade* (1965), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Ela se configura, portanto, como uma *colagem* e se insere nos expedientes do teatro político e agitativo.

No entanto, *Brasil pede passagem* nunca chegou a ser encenada. Prevista para estreiar no dia 28 de outubro de 1965, a peça foi entregue ao Serviço de Censura – que ainda permanecia no Estado da Guanabara – no dia 07 de outubro e devolvida no dia 17 do mesmo mês, com cortes apenas no primeiro ato e acompanhada do comunicado sobre sua proibição. Por isso, seus autores enviaram ao general Gustavo Borges¹ um memorial pedindo explicações sobre a proibição da peça, cujo título foi acusado de impróprio, levando a crer que *Brasil pede passagem* nem mesmo chegou a ler lida em sua totalidade pelos censores (HALFOUN, 1965b, p. 3).

Dentro do que ainda lhes era cabível legalmente, os integrantes do Opinião também entraram na justiça contra a ação de censura, alegando que: “O trabalho do grupo

1 Coronel-aviador, Secretário de Segurança do Estado da Guanabara no governo Carlos Lacerda.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

[...] foi apenas o de selecionar textos e músicas de autores tais como Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Ariano Suassuna, Villa-Lobos, Euclides da Cunha, entre muitos outros da mesma estirpe” (OPINIÃO, 1965a, n.p.). E, como nada conseguiram, três dias antes da data marcada para a estreia, os membros do grupo mandaram uma declaração à imprensa, a fim de tornar público que:

A proibição de *Brasil pede passagem* liquidou com o trabalho de toda uma equipe, que perdeu dias e noites para selecionar, montar, dirigir e ensaiar os atores e cantores. Os gastos em pessoal e publicidade vão a mais de cinco milhões, sem contar o fato de permanecer parado o teatro e desempregados os artistas (OPINIÃO, 1965b, p. 2).

Nesse sentido, *Brasil pede passagem* é emblemática do estrago causado pela censura, que mirava o desmonte do teatro e da cultura, por meio de sua inviabilidade, entre outras, material. O espetáculo, já em fase final de produção, teria no elenco Carlos Miranda, Glauce Rocha, Jardel Filho e Luisa Mendonça, suas melodias haviam sido selecionadas por Oscar Castro Neves e seriam executadas pelo conjunto MPB4. E, com sua proibição, a peça foi substituída por *Samba pede passagem*, um *show* – sem texto – de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Sérgio Cabral, com estreia em três de novembro e apresentado por Aracy de Almeida, pelo trombonista Raul de Barros, pelo conjunto vocal MPB4, entre outras atrações. Essa nova empreitada do grupo teve por objetivo cobrir os gastos com a montagem, além de manter o teatro em funcionamento após a proibição de *Brasil pede passagem*.

O título da peça parece inspirado na canção *O morro não tem vez*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em que se pede passagem para o morro, para a sua voz, para o seu samba. Já a peça em questão pede passagem não só para o morro, mas também para o campo e o sertão, para o samba e para o baião, para o povo brasileiro e para a arte popular, pede passagem para um processo cultural, artístico, social e político interrompido pelo golpe militar. Assim, as obras selecionadas para compor a peça privilegiam a produção nacional de representação popular, reeditando trechos de algumas das mais significativas criações do período. O texto está dividido em duas partes, mas para fins de análise, ele será reorganizado de acordo com certos eixos temáticos detectados. O primeiro deles, e que se acredita estruturar dramaturgicamente a peça, é pautado pelo próprio projeto nacional-popular.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Neste projeto, cujo fio teatral pode ser puxado do Teatro de Arena de São Paulo, o teatro – mas também artes em geral – era entendido como instrumento de interpretação e intervenção social e concebido em perspectiva histórica. Os avanços desta concepção artístico-cultural, que assume um papel social indiscutível, se fizeram ver nas realizações do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro e seus embriões espalhados por vários estados brasileiros. Porém, como as demais tentativas de aproximação e diálogo com a classe trabalhadora – operários e camponeses – este trabalho foi interrompido pelo golpe de 1964 (SCHWARZ, 2005, p. 9). Por isso, já no momento de escrita de *Brasil pede passagem*, a necessidade de transformação cede espaço ao registro. E o que se pretende é “uma visão panorâmica do Brasil através de obras significativas da cultura brasileira em todos os campos: o Brasil com suas riquezas, seus problemas, seus dramas, suas esperanças, suas realizações” (OPINIÃO, 1965b, p. 2). Visão esta que, tendendo a desaparecer das perspectivas formativas das décadas seguintes, reflete o esforço de representação de um processo, no caso específico, cultural e artístico, a partir de todos os aspectos que o constituíram.

O eixo a ser analisado ainda pode ser dividido da seguinte forma: a revisitação do projeto nacional-popular, a ideia de nação enquanto povo, algumas imagens do subdesenvolvimento, a latente força popular e a esperança na organização das classes trabalhadoras. Ou seja, a base do pensamento do próprio projeto nacional-popular. Acrescentam-se outros possíveis eixos de análise que, devido às limitações deste trabalho, serão apenas aqui citados, como o papel do artista e do intelectual neste processo e a representação da classe média. Eixos estes que, tendo em vista a origem destes mesmos artistas e intelectuais, se cruzam em muitos momentos. Cabe também mencionar que a música, em *Brasil pede passagem*, não cumpre apenas a função de ilustrar ou comentar as circunstâncias cênicas, mas faz parte da estrutura narrativa da peça, assim como os poemas e outros fragmentos de obras literárias ou analíticas. Mas, tendo em vista a área de estudo e interesse deste trabalho, pretende-se concentrar nas criações teatrais, a fim de destacar sua representatividade no panorama artístico e cultural do período.

Sendo assim, *Brasil pede passagem* tem início com o excerto de uma criação do CPC: o *Auto dos 99%*. A escolha desta obra para a abertura da peça propõe iniciar a “revisitação do projeto nacional-popular” por sua etapa, como já dito, mais consequente, no sentido da tentativa de aproximação efetiva da classe trabalhadora e do aprendizado

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

prático de seus agentes sobre as formas de experimentação cênica de acordo com seus objetivos. Mas esta recuperação não se faz apenas pelo que trata o *Auto dos 99%*, como também pelo seu modo de produção:

O que distingue o *Auto dos 99%*, para além do problema de que trata, é seu caráter de obra coletiva. Assinada por Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho, resultou num trabalho tão homogêneo que fica impossível distinguir as autorias. E ao mesmo tempo não é impossível perceber de quem provém cada ideia [...] (COSTA, 1994, p. 115).

De modo geral, as produções cepecistas relacionadas, principalmente, a seu Departamento de Teatro de Rua, dirigido por João das Neves, negavam as características de uma criação individualizada. A urgência em responder aos assuntos do momento e as encomendas de textos deram origem a uma organização de trabalho emergencial, dividida entre roteirização, escrita e ensaios, que contava com a colaboração de autores, diretores e atores. Muitos esquetes foram assim criados e, mesmo nos autos ou peças cuja autoria pode ser atribuída a um autor específico, sua ideia de elaboração passa muito longe da expressão de talentos subjetivos. No caso do *Auto dos 99%*, observa-se a radicalização de uma proposta de escrita coletiva, retomada em *Brasil pede passagem*², que contou com a participação de dois veteranos da experiência cepecista: Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.

O *Auto dos 99%* foi escrita com um propósito preciso: tratar da crise da universidade no início dos anos 60. Estava na ordem do dia a Reforma Universitária (de que afinal somos vítimas todos os que estudamos depois de 1970) e a UNE encomendou ao CPC (seu órgão cultural) uma peça que expusesse os problemas da universidade aos estudantes universitários [...]. Na época – marcada pelo alto grau de politização à esquerda e consumo maciço de obras de explicação do Brasil – nenhum problema seria adequadamente abordado se não fosse precedido de uma revisão da História Oficial do Brasil, desde a descoberta (COSTA, 1994, p. 116).

De acordo com o objetivo exposto acima, o *Auto dos 99%* se configura como uma das peças mais significativas do CPC, haja vista ter excursionado por diferentes estados

2 Sobre esse aspecto do trabalho do Opinião, Maria Silvia Betti comenta: “[...] Apesar de evocar os métodos coletivos e colegiados de trabalho do CPC, o Grupo Opinião possui um funcionamento interno diverso, já que é uma empresa teatral. Este aspecto, sem dúvida, aproxima-o mais da experiência do Berliner Ensemble, uma vez que pressupõe a atuação em sala de espetáculos e para um público pagante” (In: **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 183).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

brasileiros por meio das UNE Volantes, em busca da mobilização dos estudantes. Porém, em decorrência das novas circunstâncias de atuação artística, em *Brasil pede passagem* tomou-se o trecho inicial da peça cepecista, cuja ação marca as origens da espoliação nacional, representada em tom farsesco. Algumas adaptações foram feitas no sentido da redução de certos trechos, do acréscimo de outros, bem como da explicitação e potencialização crítica de algumas passagens.

A narração inicial, abreviada da versão original, apresenta um país abundante, de natureza vasta e bela, por meio de um lirismo jocoso, e introduz sua população original indígena como um “[...] povo a semear verdade e riso³”. Na sequência, são esses representados cenicamente no momento de divisão solidária de suas conquistas, caças e frutas. Sobre esta cena, vale a reprodução do comentário de Iná Camargo Costa (1994, p. 116): “[...] mostrando os índios numa idealizada organização comunista, podiam ilustrar com muita simplicidade o sonho – que animava todos aqueles corações e mentes – da solidariedade”. O que, na versão original da peça, é apenas ilustrado, como analisa Costa, em *Brasil pede passagem* expõe-se verbalmente. Já nesse outro momento histórico, em que o sonho mostrou-se mais distante do que no pré-64, parece importante explicitar afirmativamente o que continuava a animar estes artistas. Assim, quando da chegada dos portugueses, um ator comenta: “Chi, então comunismo primitivo entrou pelo cano.”

Outro acréscimo significativo de *Brasil pede passagem* faz-se na narração que anuncia a invasão dos portugueses, aos quais agora se somam “[...] franceses, ingleses, holandeses, espanhóis, genoveses, os marqueses, estrangeiro, forasteiro, conselheiro, aventureiro, baderneiro, um chuveiro o dia inteiro, dia inteiro”. Ampliando assim os agentes da espoliação nacional ao longo da história e lançando mão do recurso cômico, tal como sugerido pelas rimas, são também representadas cenicamente as disputas e negociatas dos colonizadores em um esquema de “toma lá da cá”, em que expressões típicas e, por isso, facilmente identificáveis são atribuídas às falas representativas de cada país: “Coro – A terra é minha, *mia, is mine, de moi* [...].”

Já a representação cênica da chegada dos portugueses, bem próxima à versão cepecista, explora farsescamente um dos tópicos preferenciais do anedotário lusitano. Em

3 As citações da peça não serão seguidas de referência, posto a versão aqui analisada não ter sido publicada e conseguida, mediante pagamento, junto à Associação de Autores Teatrais (SBAT).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

diálogo entre Caminha e Cabral, este comenta: “Caminha, tenho reparado que já lá se vão uns bons dois meses que essa porcaria de caravela não avança mais. Será que atolamos no mar?” E, já tendo aportado em terras brasileiras, estas são prontamente reconhecidas de acordo com o seguinte diálogo: “Ator 1 – Como sabes que é o Brasil? Ator 1 – É que vejo o Larceda na TV a discursar. Ator – É o Brasil, Caminha, é o Brasil! Ator 1 – E a tapear os índios, descortino o Ademar! Ator – É o Brasil, Caminha, é o Brasil!” No momento pós-64, o trecho, que só aparece em *Brasil pede passagem*, não é casual e lembra alguns dos principais atores civis que tomaram parte na articulação golpista, como os governadores da Guanabara, Carlos Lacerda, e de São Paulo, Ademar de Barros. E, de desta forma, figura-se a imagem de um Brasil que ironicamente se procura interpretar criticamente.

Em *Brasil pede passagem*, o excerto extraído do *Auto dos 99%* termina com a coerção dos indígenas por meio do processo de catequização, o que significou ainda o abandono de sua cultura e a imposição do trabalho forçado no corte de pau-brasil a troco de bugigangas. A ingenuidade é o traço dominante na caracterização dos nativos, que ficam encantados com a novidade dos objetos usados para escambo, como colares, contrapondo-se aos ardis de dominação e exploração dos portugueses. Sobre este aspecto, e no que cabe à análise desse trecho específico, Iná Camargo Costa (1994, p. 117) comenta que as teses dos autores do *Auto dos 99%* eram:

[...] a) a versão oficial da história no mínimo é sentimentalóide e deve ser desmistificada; b) desde o início (descobrimento) o país está submetido às regras da exploração e, portanto, suas relações econômicas são de exploração (dos trabalhadores) e de devastação (do território) [...].

Assim, *Brasil pede passagem* prenuncia o que se desdobrará, tanto em termos dramaturgicos quanto históricos, ao estabelecer a proposta cênica de revisitação artístico-cultural, construída por meio do desenvolvimento de um painel. Painel este abrangente, mas com um horizonte definido: o projeto nacional-popular. Ao selecionar este trecho do *Auto dos 99%*, seus autores buscam também expor, como assinala Costa, nossas “origens” exploratórias, que remontam às práticas mercantilistas, evidenciando o papel que o Brasil desempenhou globalmente e continuaria a desempenhar no capitalismo financeirizado,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

pautado por práticas monopolistas. Logo, a “exploração (dos trabalhadores)” e a “devastação (do território)” estão atreladas à histórica dinâmica de espoliação nacional e com isso, à transferência direta de capital para o estrangeiro, de acordo com a política anti-imperialista que orientava a esquerda alinhada ao PCB.

Já a forma como “a ideia de nação enquanto povo”, ou a opção política pelo nacional associa-se à discussão sobre o popular, torna-se evidente pela colagem de algumas canções. Estas entrecortam o enredo da escola de samba carioca Império Serrano do ano de 1964, *Aquarela do Brasil*, que evoca em sua letra as paisagens naturais e culturais dos diferentes estados brasileiros: “Vejam essa maravilha de cenário / [...] Será a tela do Brasil em forma de aquarela.” Neste sentido, os autores de *Brasil pede passagem* chamam a atenção dos espectadores/leitores para o painel artístico-musical a ser estampado. E as canções que irrompem o samba-enredo e lhe complementam o sentido remetem ao mundo do trabalho de algumas regiões, identificando povo e nação.

Entre estas canções, destaca-se *Chegança*, com letra de Edu Lobo e Oduvaldo Vianna Filho, composta para a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, programada para inaugurar o Teatro do CPC no prédio da UNE incendiado pelos militares. A canção, que se configura como a segunda cena de *Os Azeredos...*, representa a chegada dos camponeses que esperam começar uma nova vida nas terras de Espiridião, recém-desembarcado na Bahia para investir nas plantações de cacau. *Chegança*, como também lá, cumpre aqui o papel de *chamar*, para compor esse cenário, quem transforma a paisagem *pintada*: o trabalhador. Portanto, a identificação entre povo e nação define-se política, econômica e socialmente com base no trabalho das classes proletárias, que alteram o espaço geográfico e constroem a real feição do país.

Este entusiástico quadro – considerando-se a imagem cênico-musical que o caracteriza – é seguido de uma contrastante atmosfera, cujo objetivo é expor o que se chamou de “imagens do subdesenvolvimento”, evidenciando aspectos condizentes à miséria e até mesmo desumanidade consequentes da exploração capitalista. Para tanto, recorre-se a importantes obras da dramaturgia nacional, em que a classe trabalhadora toma o papel de protagonista, como *Vereda da salvação*. Escrita ainda no período pré-golpe, a peça de Jorge Andrade estreou profissionalmente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em julho de 1964, e foi inspirada nos acontecimentos ocorridos alguns anos antes em Catulé, na fazenda Malacacheta, no nordeste de Minas Gerais. Um grupo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de meeiros, “membros da Igreja Adventista da Promessa, exaltados pelo ardor religioso na Semana Santa, mataram quatro crianças, que estariam possuídas pelo demônio, e reviveram à sua maneira, a Paixão bíblica” (ANDRADE, 1965, p. XI).

A peça gira em torno da intriga entre dois polos representados por Manuel, trabalhador e chefe natural dos demais, e Joaquim, moço frágil que se vê como encarregado de guiar todos pelo caminho da fé. Dolor, cuja fala compõe *Brasil pede passagem*, é mãe de Joaquim e personagem muito significativa para a exposição das ideias do autor, posto ser dotada de uma lucidez capaz de ver os excessos e descabros do filho e, ainda assim, para não o desagradar, assumir a identidade *reencarnada* da virgem mãe que ele lhe atribui. Mas, sua fala citada em *Brasil pede passagem* destaca a Dolor “escorraçada de fazenda em fazenda, envelhecida no labor sem fruto, mártir da maternidade, [que] é bem uma Senhora das Sete Dores” (ANDRADE, 1965, p. VIII):

Nunca me deram nada!... E tomaram o que era meu! Vivi pingando trapo em tudo que é fazenda. Botei tanto filho no mundo! Meu maior desejo era fazer eles comer! Comer! Comer! Enquanto meu peito dava leite, eu podia fazer alguma coisa, eu podia fazer alguma coisa. Catei arroz, com filho pendurado nos peito. Carpi roça com filho pendurado nos peito! Foi o que deixei nas fazenda: um filho em cada uma. Mas deixei embaixo da terra. Sou! Sou Maria das Purezas. A Maria do livro perdeu um filho na cruz... eu perdi oito.

Já uma cena dialogada entre dois atores, que começam abraçados, remete às personagens, não nominalmente identificadas, Tião e Maria, da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Um marco do teatro do pré-64, que além de contribuir para alçar a dramaturgia e o dramaturgo nacionais a uma posição de reconhecimento e destaque no cenário artístico brasileiro, traz a classe trabalhadora para o primeiro plano da representação. Na cena em questão, o operário Tião, filho do também operário e veterano militante Otávio, revela as razões pelas quais ele traiu o movimento de greve organizado por seu pai. A fala de Tião à Maria, que espera um filho seu, expõe o medo, “mas não o medo da greve. Medo de sê operário... medo de não sai nunca mais daqui... Fazê greve é sê mais operário ainda”. Esse medo, que leva Tião a negar a sua classe, ainda se justifica pela aspiração a uma vida melhor, uma vida sem tanto sacrifício e miséria.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Do operário fabril volta-se novamente ao campo, com a exposição de mais uma obra significativa do pré-64: *João boa-morte (Cabra marcado pra morrer)*. O poema de Ferreira Gullar foi publicado pela Civilização Brasileira em 1962, no primeiro número da série especial intitulada *Violão de rua* da coleção *Cadernos do povo brasileiro*, organizada pelo Centro Popular de Cultura. O trecho escolhido opõe a caminhada de João, seus seis filhos e sua mulher Maria, sob o sol escaldante, em busca de trabalho e moradia, à verdejante paisagem das extensas terras monocultoras de milho e cana. Ecoando a fala de Dolor, de *Vereda da salvação*, o trecho do poema narra também a morte de um dos filhos de João, de fome, de cansaço, pela falta de condições mínimas de sobrevivência.

Dando continuidade a figuração da classe trabalhadora submetida à exploração, os autores de *Brasil pede passagem* recorrem à cena da feira de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. A peça estreou no Teatro de Arena de São Paulo em 1960, na sequência de *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, sendo, portanto, o terceiro fruto do processo de politização do grupo, que desbravava os caminhos cênicos do nacional e do popular. *Revolução...* apresenta o percurso de José da Silva, mais um *compère* do que um protagonista, como analisa Iná Camargo Costa (1996, p. 60-69), que presencia e, assim também o espectador/leitor, os entraves da revolução. Inspirada nas nossas tradições populares, como a Revista, ela explora, de um modo tipicamente brasileiro, aspectos épicos do teatro.

Conforme os preceitos teatrais épico-dialéticos, *Revolução...* é composta por cenas que possuem uma autonomia e uma mensagem própria dentro do conjunto dramático, como a representação da feira, “[...] utilizada [...] para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera do consumo (até dos alimentos) [...]” (COSTA, 1996, p. 78). Tendo em vista o anúncio de aumento do salário-mínimo, José, que está acostumado a almoçar pão e laranja, ambiciona comprar um quilo de filé “minhão”, mas após uma sucessão de substituições que tem por efeito provocar a crítica pelo riso, ele acaba saindo só com um osso. E isso porque o feirante, ao tomar conhecimento do anúncio, aumentou também os preços de seus produtos, alegando ter sido *obrigado* a repassar ao consumidor – no caso José – o reajuste da borracha, do pneu e, portanto, do transporte. E como, em cena que precede essa, havido sido o próprio José a reivindicar o aumento salarial, é nele que recaia a culpa pela elevação do custo de vida. Sobre isso, comenta Iná Camargo Costa Costa (1996, p. 77):

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Boal ilustra, como os traços sumários da caricatura, em cenas que seguem um ritmo alucinado, o raciocínio ainda hoje corrente sobre a relação salário e preço, velho conhecido dos leitores de *Salário, preço e lucro*, em que Marx refuta justamente essa tese, em sua época defendida por respeitável corrente sindical inglesa e aqui representada segundo o ponto de vista dos que dela se beneficiam. Na cena de Boal, vemos a credulidade irônica de José à medida que os aumentos são justificados pelos coadjuvantes do processo econômico até que seu patrão aparece para explicar por que ele foi despedido: “Como é que eu vou manter a gente desocupada na minha fábrica? Aumentei a borracha e agora ninguém compra! Vou te pagar para não fazer nada? Sabotador! É por sua causa que esse país não vai para gente!”

Como se pode observar, dentro do bloco de análise que se chamou de “imagens do subdesenvolvimento”, não só é exposta a situação a que é submetido o trabalhador, como são apontadas as contradições que a sustentam, de acordo com os interesses político-econômicos da classe dominante. Também são sugeridas as forças que entram a sua superação, como a falta de consciência do operariado ou, como o que se segue, certo tipo de relação que define e ampara a exploração no sistema capitalista, estabelecida entre os donos dos meios de produção e os que são impelidos a vender a sua força de trabalho.

O trecho selecionado para figurar tais circunstâncias corresponde à última cena de *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho. A peça, que Iná Camargo Costa (1996, p. 92) considera uma “obra prima da dramaturgia brasileira”, como já se disse, iria inaugurar o Teatro do Centro Popular de Cultura no prédio da UNE, incendiado em 31 de março de 1964, quando da tomada do poder pelos militares. *Os Azeredos...* é, entre outras coisas, uma crítica à aliança entre patrão e empregado, representada por meio do que Vianna chamou de “história de uma amizade errada”. Essa amizade é firmada entre o camponês Alvimar e Espiridião, um jovem vindo do Rio de Janeiro para plantar cacau nas terras da família na Bahia, conforme mencionado anteriormente. Logo de sua chegada, Espiridião divide suas terras para cultivo dos colonos, entre eles Alvimar, cujo empenho para a prosperidade do patrão faz nascer entre eles uma relação de respeito, confiança e afeto, principalmente da parte deste último.

Ao nascer o filho de Alvimar e Lindaura, sua mulher, ele lhe dá o nome de Espiridião, em homenagem ao patrão, que também é convidado a apadrinhar o menino, o único que conseguiu sobreviver às agruras da vida do casal. Passados alguns anos, o filho de Alvimar passa a morar com Espiridião e sua mulher, Silvia, que cuidam de sua educação e lhe proporcionam melhores oportunidades. Como a peça abrange um período

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de vinte anos, cobrindo o ciclo do cacau do auge à decadência, o menino já crescido é reivindicado pelo pai, que precisa de mão de obra para ajudá-lo na plantação, tendo em vista que tudo não vai mais tão bem como antes. Com a desvalorização do cacau, Espiridião instala-se na capital e abandona os trabalhadores à sua própria sorte. A situação destes, que se dedicam agora a uma improdutiva lavoura de arroz, torna-se cada vez mais frágil, gerando um estado geral de insatisfação.

Por sua vez, o filho de Alvimar, cujas condições até então haviam sido muito diferentes daquela, indigna-se com tamanha miséria e passa a cometer pequenos delitos na tentativa de fazer justiça à desigualdade constatada. Mas um telegrama de Espiridião expulsando os colonos da terra é o estopim para uma revolta maior. Sob a liderança do filho de Alvimar, os trabalhadores se agitam e chegam a saquear alguns estabelecimentos comerciais. Como forma de punição e para dar exemplo aos demais, a polícia assassina friamente o afilhado de Espiridão a mando seu. Na cena final, que compõe *Brasil pede passagem*, Alvimar e Lindaura velam o filho morto. O pai, apesar de inconformado com o assassinato do menino e revoltado com Espiridião, acaba cedendo à oferta de dinheiro do patrão, pois sua condição de submissão não lhe permite enfrentá-lo. Sobre o desfecho da peça, Maria Sílvia Betti (1997, p. 142) comenta:

[...] a morte de Espiridião, perseguido pelas forças policiais, faz abortar o processo de resistência dos posseiros. Diante de sua morte, o silêncio dos pais, Alvimar e Lindaura, é comprado precisamente em troca da permanência nas terras. Esta se dá, porém, mediante a aceitação da opressão e o estabelecimento do único pacto possível entre explorador e explorado: aquele que garante o *status quo*.

Vale aqui ainda reproduzir a fala final de Lindaura, que compõe *Brasil pede passagem*, proferida enquanto Alvimar está diante de Espiridão, que lhe estende o dinheiro:

Lindaura – Alvimar pensou / Olhou o doutor / Nos olhos a dor / Vingança chegou / A mão levantou / Cheia de não, / A raiva na alma / A calma no fim. / A mão levantou / E a mão parou / A sua vingança, Alvimar? Coro – Morreu no mar. Lindaura – Se vinga, Salustiano. / Já passou tanto ano. Coro – Já passou tanto ano. / Lindaura – Alvimar só sabe submissão. / Não aprendeu a dizer não. Alvimar (*pega o dinheiro*) – Agradecido, douto... eu... lhe agradeço... Esse dinheiro me ajeita tanto... eu... (*abraçam-se*). Deus lhe pague, doutor, Deus lhe pague...

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Mas, a despeito da figuração das forças que sustentam as relações de produção capitalista, *Brasil pede passagem* alude também à potencial revolta da classe trabalhadora ou ao que se chamou de “a latente força popular”, o que pode ser inferido das referências ao fanatismo religioso e ao cangaço. Por meio da colagem de trechos de obras que abordam o assunto, sejam elas criações ficcionais ou embasadas em fatos, a peça alinha-se ao que é representado no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, que tem, inclusive, trechos citados em *Brasil pede passagem*. Neste sentido, a peça retoma “o debate sobre as formas de consciência do oprimido”, como escreve Ismail Xavier (2006, p. 19) sobre Glauber, “para trabalhar a relação entre fome, religião e violência, e para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo”.

Em *Brasil pede passagem*, expressa-se dramaturgicamente esta mesma ideia, remetendo ao caráter de enfretamento da lógica da exploração rural que certas manifestações de fé e devoção tiveram. Estas são principalmente representadas por meio das figuras que as inspiraram, sejam elas históricas, como José Lourenço e Antônio Conselheiro, ou suas recriações ficcionais, como o Beato Sebastião, de *Deus e o diabo...* Por isso, é retomado outro trecho de uma peça já aqui citada, *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. E a cena escolhida para este momento expõe uma disposição de total entrega aos ritos propostos por Joaquim. Em uma espécie de transe místico, as personagens abandonam suas identidades mundanas para assumir papéis bíblicos, como se fossem suas *reencarnações*. A representação de tal cena dá mostras dos limites a que se pode chegar tamanha devoção, pela qual as personagens renunciam a seus papéis afetivos e familiares, a seus bens materiais e, conseqüentemente, a suas obrigações enquanto trabalhadores.

A ameaça que essa fé, fruto da miséria e da exploração, pode significar para a manutenção do *status quo* é explicitada em uma narração, em que se evidencia a violenta reação por meio da intervenção policial a mando dos representantes oficiais da igreja conspirados com os donos da terra. O texto narrado é retirado do livro de Rui Facó

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

lançado em 1963, *Cangaceiros e Fanáticos*⁴, que de modo inaugural para os estudos sobre o assunto, traz uma análise histórico-social do fanatismo e do cangaço. A passagem escolhida para compor *Brasil pede passagem* fala de atentados contra igrejas católicas do Nordeste e de Minas Gerais nos séculos XIX e XX e cita o caso do beato José Lourenço, que na década de 1930, no Ceará, criou uma comunidade agrária com os sertanejos em situação de maior fragilidade social, destruída pela ira dos fazendeiros da região. Para reforçar essa ideia, outra narração, cujas informações são retiradas de *Os sertões*, tem o objetivo de mostrar a força do contingente populacional mobilizado por Antônio Conselheiro – “30.000 sertanejos” – e a bravura dessas pessoas – “Soldados e sertanejos chegaram a ficar a dois metros de distância.”

Algumas imagens do cangaço são apresentadas na mesma perspectiva, como forma de enfrentamento à opressão e miséria do sertanejo, o que já fora apontado sobre o fanatismo religioso. Esse trecho é composto por versos, cantigas e narrações retiradas do livro *Lampião: Capitão Virgulino Ferreira*, de Nertan Macedo. Lampião é representado como alguém cuja percepção das injustiças do mundo à sua volta o levou a criar suas próprias alternativas de sobrevivência e oposição à ordem vigente.

Pelo mesmo prisma, figura-se ainda a malandragem como fenômeno tipicamente do sudeste brasileiro, com a representação de uma cena do ato final da peça *Gimba: O presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça, produzida na sequência de *Eles não usam black-tie*, foi escrita por encomenda da Companhia de Teatro Maria Della Costa e Sandro Polônio, estreando em 1959, e tem também como palco o morro carioca. Gimba, sua personagem central, volta após uma viagem de três anos disposto a mudar de rumo e abandonar a vida que lhe deu a fama de malandro mais valente do morro, que inspirou, inclusive, os jovens aspirantes ao crime. No entanto, a polícia, que já estava em seu encalço há tempo, ao saber de seu regresso, sobe o morro para capturá-lo. E, no momento desse enfrentamento, mesmo Gimba se entregando, os policiais o assassinam de forma cruel quando ele está, simbolicamente, com as mãos na cabeça, ou seja, rendido.

4 Segundo depoimento de Ênio Silveira, esta foi uma obra de destaque publicada pela editora Civilização Brasileira ainda no pré-64: “[...] Publiquei outro livro muito importante, do Rui Facó – *Cangaceiros e fanáticos* –, que mostra o que havia por trás do cangaceirismo, as condições sociais que levaram ao seu surgimento” (In: A resistência no plano da cultura. In: TOLEDO, Caio Navarro de [org.]. **1964 – Visões críticas sobre o golpe**. Campinas: Unicamp, 2014, p. 153).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Essa é a cena representada pelos atores em *Brasil pede passagem*, que expõe a violência desmedida e covarde do Estado.

O tema da malandragem também é entoado por trechos curtos de várias canções, e é interessante notar que essa é uma temática própria ao universo da música popular: “A MPB formou-se sobre o signo da malandragem; esta se transformou em uma espécie de poética obrigatória dentro de nossa música popular” (VASCONCELLOS, 1984, p. 510). Ainda segundo Vasconcellos (1984, p. 511), uma de suas principais características, seja na canção ou mesmo na literatura, é a aversão ao trabalho: “O exercício da malandragem requer uma recusa constante à inserção na produção. O canto do vadio tem como pano de fundo a substituição do trabalho servil pelo trabalho livre [...]”. E, de acordo com o autor, esse traço aparece no “[...] momento em que as relações capitalistas tomam corpo, e se articula, embora de maneira incipiente, a polaridade entre capital e trabalho assalariado” (VASCONCELLOS, 1984, p. 510). *Gimba*, de Guarnieri, expressa essa oposição entre a malandragem e o trabalho por meio do antagonismo entre a personagem título e Carlão, o operário que vive dentro das leis e teme a volta de Gimba devido à ameaça de invasão policial.

A peça do Opinião, portanto, não é derrotista e apresenta ainda uma alternativa, que nasce da “esperança na organização das classes trabalhadoras”, gestada na figuração da “latente força popular”. Nesse sentido, *Black-tie* volta a ser representada pelos atores, mas na cena escolhida para esse momento se anuncia a greve geral para segunda-feira e se discute a adesão dos trabalhadores. Portanto, ao contrário do que se viu antes sobre o medo de Tião, esse trecho remete ao coletivo de operários, que consciente de seu papel social, organiza o seu mais potente instrumento de luta: a greve. Em *Brasil pede passagem*, assim como na peça de Guarnieri, a cena termina com o nascimento dos gêmeos de Cândida, novas vidas que trazem alegria e esperança.

Comentando a cena acima, um ator narra *O operário em construção*, de Vinícius de Moraes, remetendo ao trabalhador que reconhece a transformação que pode suas mãos, o seu trabalho, que entendeu que: “Tudo, tudo que existia / Era ele que fazia.” Ainda, um trecho de uma entrevista com Elisabete Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, publicada na *Folha de São Paulo* em agosto de 1962, traz a informação sobre o assassinato de seu companheiro, líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, documentado em *Cabra marcado prá morrer*, de Eduardo Coutinho, cujas filmagens foram interrompidas pelo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

golpe militar e retomadas na década de 1980. Representando mais uma forma de luta e resistência, situada agora no campo, que sai da ficção e encontra força na realidade concreta – esferas pelas quais a peça transita –, a cena termina com Elisabete Teixeira declarando que, após o assassinato do companheiro, ela própria passou a ocupar o seu lugar na militância camponesa.

Da pujança popular, que provém da consciência da classe trabalhadora, volta-se ao enaltecimento do que seja nacional e retoma-se *Aquarela do Brasil*, associada agora a nomes de empreendimentos nacionais ou de cidades que os abrigam, como Mataripe, remetendo à refinaria de São Francisco do Conde, na Bahia; Volta Redonda, no Rio de Janeiro, à Companhia Siderúrgica Nacional; Três Marias, em Minas Gerais, à usina hidrelétrica que leva o nome do município, entre outras. E a identificação entre o popular e o nacional aqui, faz refletir sobre o grande contingente de operários que o país já dispõe nesse momento, ao destacar numericamente a potência de união da classe trabalhadora brasileira. Um trecho emblemático da canção *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini, é cantado pelo coro: “Reconhece a queda / Não desanima / Levanta, sacode a poeira / Dá a volta por cima.” Aludindo à derrota representada pelo golpe militar de 1964, procura-se ainda um recomeçar. Para os artistas do Opinião e dentro do que lhes era possível neste momento, o registro panorâmico de um processo brutalmente interrompido já parece ser uma tentativa “de dar a volta por cima”. Porém, nem mesmo em tom de documentação, o Brasil do Opinião pôde passar.

Referências Bibliográficas

Livros

- ANDRADE, Jorge. Vereda da salvação. São Paulo: Brasiliense, 1965.
BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.
COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Artigos ou capítulos publicados em livros

- SILVEIRA, Ênio. A resistência no plano da cultura. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). **1964 – Visões críticas sobre o golpe**. Campinas: Unicamp, 2014.
VASCONCELLOS, Gilberto. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira – O Brasil republicano**. São Paulo: Difel, 1984. (Tomo III – Economia e cultura – 1930-1964).

Artigos publicados em revistas científicas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

COSTA, Iná Camargo. Teatro: Sobre o *Auto dos 99%* – Onde se vê que a Universidade capricha no subdesenvolvimento, **Cultura Vozes**, São Paulo, v.LXXXVIII, ano 88, n. 6, p. 114-118. nov. / dez., 1994.

Artigos publicados em jornais

HALFOUN, Eli. Gente e *Show*. Castelo e Tônia falam pelo telefone de teatro, **Última hora**, Rio de Janeiro, p. 3. 05 nov. 1965.

OPINIÃO pede liminar, **Diário carioca**, Rio de Janeiro, n.p. 20 out. 1965a.

OPINIÃO protesta por proibição de *Brasil*, **Última hora**, Rio de Janeiro, p. 2. 25 out. 1965b.

Materiais não publicados

COSTA, Armando et. al. **Brasil pede passagem**. 1965.