

**Estilhaços Estéticos da 1ª Feira Paulista de Opinião  
Contra a Barbárie Política: Análise da Canção *Enquanto  
Seu Lobo Não Vem* e da Peça *O Líder***

**Aesthetic shards of the 1ª feira paulista de opinião against political  
barbarismo: analysis of the song *Enquanto Seu Lobo Não Vem* and of the  
play *O Líder***

Cláudia Bellanda Pegini\*

\* Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá - PR, 87020-900

Alexandre Villibor Flory (UEM)\*

\*\* Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá - PR, 87020-900, e-mail:  
alexandre\_flory@yahoo.com.br

**RESUMO:** Em tempos de regressão em todos os campos da vida social como vivemos desde 2016, é fundamental retomarmos a crítica sociológica para não perder de vista a discussão em torno da função social da arte. Na boa tradição dialética brasileira, que tem em Candido (2006) um ponto de apoio fundamental, a forma artística é vista como o lugar por excelência da mediação entre arte e sociedade. Partindo dessa consolidada base teórica, esse artigo revisita a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, dirigida por Boal em 1968, que surge como obra coletiva a partir da inquietação de dramaturgos representativos da cena paulista frente à censura acirrada daquele contexto histórico. Boal propôs a vários artistas desenvolver a questão: “O que pensa você do Brasil de hoje?” As respostas se materializaram em forma de teatro, música e artes plásticas, com o propósito comum de resistência e compreensão crítica do período. No artigo em questão, faremos um recorte e analisaremos a canção *Enquanto o seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, e a peça *O líder*, de Lauro César Muniz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro brasileiro; Teatro épico dialético; Primeira Feira Paulista de Opinião; Caetano Veloso; Lauro César Muniz.

**ABSTRACT:** In times of regression in all fields of social life as we have been living since 2016, it is fundamental to return to sociological criticism so as to not lose sight of the discussion on the social function of art. In the well grounded Brazilian dialectic tradition that has in Candido (2006) a fundamental point of support, this critique understands the artistic form as the place par excellence of the mediation between art and society. Based on this theoretical basis, this article revisits the *Feira Paulista de Opinião*, organized by Boal in 1968, which appears as a collective work based on the concern of playwrights representing the scene of São Paulo in the face of fierce censorship of the historical context. Boal proposed the development of the following question to several artists: "What do you think of the Brazil of today?" The answers materialized in the form of theater, music and plastic arts, with the common purpose of resistance and critical understanding of the period. In the article in question, we will make a cut and analyze the song

*Enquanto o seu lobo não vem*, by Caetano Veloso, as well as the play *O líder*, by Lauro César Muniz.

**KEYWORDS:** Brazilian theatre; Epic-dialectical theatre; Primeira Feira Paulista de Opinião; Caetano Veloso; Lauro César Muniz.

## 1 INTRODUÇÃO

Desde a guinada neoliberal de 1989, passando pela crise do capitalismo financeiro mundial de 2008 e seus efeitos no Brasil a partir dos anos 2010, chegando ao golpe do Impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, e a política antidemocrática implementada por Michel Temer desde então, vivemos o desmonte e a destruição de instituições e de mecanismos fundamentais à diminuição da enorme desigualdade que assola o país, bem como de programas e projetos de educação e formação de cidadania e democracia. Isso ocorre em todos os âmbitos da vida social brasileira, atingindo de forma contundente o campo das artes, em especial seu papel formativo e crítico. Esse é um dos lugares em que a luta contra o apagamento de significados sociais deve ser combatido, pois não se trata de uma questão menor – por a arte estar supostamente ligada ao entretenimento e, portanto, ao dispensável, ou a um momento de epifania individual. A luta começa justamente pela discussão sobre a função social da arte, fomentando novas perspectivas didáticas e epistemológicas que valorizam o senso coletivo, a articulação de saberes, bem como uma razão menos instrumental. Luta que continua, ainda, pela revisitação histórica e pela análise de obras do presente e do passado tendo em vista a decisiva mediação entre arte e sociedade. Afinal de contas, concordando com Raymond Williams (2005), a arte não é apenas lugar de **reprodução** de significados sociais (ou seja, de uma superestrutura determinada pela infraestrutura econômica), mas sim de **produção**, e um campo privilegiado para a atuação do materialista dialético, como o desenha Benjamin (1996b) em suas teses *Sobre o conceito de história*.

Há fatos históricos que não figuram na Grande História pelo imperativo crítico que impõem contra os discursos dominantes. Existem muitos estudos sobre a década de 1960 no Brasil, e há um reconhecimento público de marcos emblemáticos do período: o ano de 1964 entrou para a História como o ano do Golpe Militar, 1968 ganhou notoriedade com a instauração do lamentável AI-5. Ainda assim, a arte de esquerda, entre 1964 e 1968, continuou sendo predominante (SCHWARZ, 1992), mesmo tendo de abrir mão, devido ao golpe, do contato direto com grupos sociais organizados como os estudantes e os operários. Espetáculos como o *Show Opinião*, ou a série *Arena conta...*, e

mesmo a encenação de *O rei da vela* pelo Oficina, em 1967, atestam isso, sem entrar na questão da qualidade estética e política dessa arte de resistência – basta lembrar as avaliações significativamente críticas de Iná Camargo Costa (1996) sobre a produção do período pós-64.

A questão, contudo, é que há uma incômoda avaliação de que o passado já está mapeado e compreendido, tornando os estudos literários acerca de obras enquadradas como ‘de resistência’ desnecessários, posto seu conteúdo ideológico supostamente panfletário, além de sua superação histórica pela distância do momento referido: seriam obras circunstanciais. Diferentemente de obras universais, que almejam se tornar clássicos atemporais, essas obras seriam fogo fátuo e perderiam seu vigor encerradas as contendas com as quais se envolviam. Não é por outro motivo que as obras teatrais escritas pelo CPC, entre 1961 e 1964, são pouco estudadas, algumas vezes renegadas por seus próprios autores.

Tendo em vista a problematização de nossa história artístico-social já esboçada, e também utilizando alguns conceitos desenvolvidos pela obra consagrada de Antonio Candido (2006), *Literatura e Sociedade*, o presente artigo analisará como as relações entre a posição do artista, a configuração da obra e o papel do público integram-se na peça teatral *1ª Feira Paulista de Opinião* (1968), atendo-nos sobretudo à canção *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, e à peça *O líder*, de Lauro César Muniz.

A *Feira* insere-se em um contexto chave da História Nacional e de grande força na produção teatral do país, apesar do momento adverso. Em meio a tamanha efervescência, Augusto Boal, diretor da *Primeira Feira Paulista de Opinião* e autor da última peça da montagem, empenhou-se não só na mobilização dos artistas para a construção de um projeto artístico coletivo, como redigiu um manifesto introdutório ao Evento, estabelecendo uma espécie de balanço da atuação da arte de resistência no contexto dos anos 1960. Seja por meio da análise de partes da obra, que resulta em uma produção coletiva, seja pela avaliação das ideias do diretor/autor do espetáculo no texto introdutório do programa, observa-se uma evidente busca por circunscrever corretamente a conjuntura na qual se encontravam e as perspectivas para compreender o papel da arte naqueles tempos históricos regidos por uma ditadura militar cada vez mais agressiva, e também em que a arte de protesto ganhava status de fina mercadoria – o que integra sua dinâmica específica. Não se tratava tanto de criar respostas adequadas, mas de compreender a complexa dialética histórica daquele contexto. A essas dimensões vem se somar a análise de uma peça e uma canção escritas para a *Feira*, que podem ser lidas tanto

isoladamente – como produção de autores individuais, como em conjunto, em articulação, ou em confronto; ou seja, como um mosaico que tem um significado quando em relação.

Os anos 60 não foram significativos apenas para a produção artística – teatral, musical, cinematográfica etc – mas, também, para a crítica literária no Brasil. Embora a obra de Antonio Candido seja uma referência para toda a formação acadêmica na área de estudos literários, faz-se necessário revisitar alguns pontos centrais de seu pensamento, base para uma análise materialista que perde força em tempos de grande efervescência pós-moderna com tendências subjetivistas autocentradas. Antonio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, editado pela primeira vez em 1965, discute a relação entre literatura e sociedade como uma dialética em que a obra influencia e é influenciada simultaneamente pelo âmbito social. O estudo da relação entre arte e sociedade não se faz por fora, como dois campos que meramente se tocam, mas como mediação, organização dos materiais na obra. Noutras palavras, não se trata de um estudo do autor em sua época, mas em como as questões da época se tornam forma artística. Incorre em erro, portanto, quem imagina que tal processo ocorra de maneira mimética, “pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” (CANDIDO, 2006, p.21).

No ensaio ‘A timidez do romance’, Candido (1986) discute inicialmente a validade e a natureza perigosa da literatura, alvo de avaliações constantes ao longo da história do pensamento ocidental, tendo sido avaliada como forma de perturbação da alma e com potencial corruptivo dos costumes. Ao tratar a arte como comunicação, recupera os elementos essenciais dessa para explicar que todo o processo de comunicação envolve: “um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso, define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 30).

Nessa perspectiva dialética, Candido (2006) afirma que, ao considerar o fator social, se abririam dois tipos de investigação: avaliar se esse fator social oferece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais), servindo de veículo condutor da corrente criadora; ou se, além disso, atua na construção daquilo que é essencial em uma obra enquanto obra de arte. Neste último, há uma interpretação estética apontando a dimensão social compreendida como fator de arte.

O que nos interessa até aqui, nessa breve revisitação do pensamento de Candido, é reforçar o caráter social da formação da subjetividade, de tal modo que a obra literária, mesmo que resultado de um autor específico, esteja marcada necessariamente por uma dada visão de mundo, por uma cultura, por uma “estrutura de sentimentos” (na acepção

de Williams) que é social, mesmo que o autor deseje marcar sua individualidade. No mesmo processo, a obra não está isolada como mera mercadoria (estatuto que também é dela, necessariamente), mas também influi na dinâmica complexa do campo social, desde que haja uma recepção que assim a compreenda – argumento fundamental para a dialética entre arte e sociedade, segundo Benjamin (1994). Essa perspectiva valeu como contraponto ou complemento à voga estruturalista dos anos 1970 e, agora, precisa ser retomada em sua força crítica, contra uma leitura simplista que a define como panfletária. De fato, ela discute a concepção profunda do que é a arte, base que não podemos perder de vista.

## 2 PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO: REFLEXÃO SOBRE A ARTE NO PÓS-64

O grupo de dramaturgos e outros artistas que se uniram para realizar a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968, na cidade de São Paulo, não se compôs por encomenda de uma companhia de teatro ou por um projeto governamental de incentivo à cultura. A parceria para a construção de uma peça que colocasse em questionamento o Brasil e o papel do artista, em meio às proibições corriqueiras da censura, emergiu de uma condição histórica específica: a repressão acirrada às manifestações culturais de esquerda, no Brasil do final da década de 1960 do século XX. Foram essas condições históricas que geraram a associação desses artistas dispostos a correr riscos por um manifesto à liberdade de expressão artística.

Para tanto, é pertinente levantar dados que remetam àquele momento histórico, sobretudo o contexto pós-golpe de 1964 até o ano de 1968, ano em que a *Feira* ocorreu. A posição combativa da arte do período é evidente, havendo uma identificação muito forte entre os artistas críticos ao sistema e os movimentos de oposição ao regime.

Durante os anos de ditadura militar em que houve alguma manifestação de massa, os teatros sempre se abriram para enviados dos movimentos de oposição ao regime darem seus recados de convocação à plateia para participar de manifestações públicas contra a ordem vigente. A solidariedade do meio artístico aos perseguidos pelo regime evidenciou-se, por exemplo, na doação aos grevistas operários de Osasco de metade da arrecadação obtida em todos os teatros de São Paulo[...]. Sabe-se também da ajuda financeira de artistas a organizações clandestinas ou a militantes individuais, além da proteção humanitária que alguns deles deram a perseguidos pela ditadura, como o fornecimento de esconderijo temporário. O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura[...], quanto pela repressão

física consubstanciada em prisões e torturas. Qualquer crítica ao regime era tomada após 68 como subversiva e comunista, logo, passível de punição (RIDENTI,1991, p.2-3).

Seja pelo momento histórico, seja pela forma de produção, a *1ª Feira Paulista de Opinião* se mostra alinhada à proposta de um teatro épico, que já tinha ao menos 10 anos de acumulação crítica no Brasil, se colocarmos *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, como marco de um desenvolvimento plural e consequente. Surge de uma urgência contextual, historicamente marcada, ganhando forma a partir da força crítica e criativa de um conjunto de autores. Ela foi composta pelo seguinte grupo de autores teatrais: Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade e Plínio Marcos, bem como por representantes da música: Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil e Sérgio Ricardo, autores das canções que integravam a peça.

O conjunto de 6 peças e 5 canções que formavam a produção coletiva da *Primeira Feira Paulista de Opinião* surgiu como resposta à questão colocada por Augusto Boal: “Que pensa você do Brasil de hoje?”. Em agosto de 1968, de um texto integral de 80 páginas enviadas para a avaliação da Censura, voltaram apenas 15 páginas liberadas para a representação. Boal (2014, p.295) explica que o espetáculo havia sido assinado por todos e que o veto era um “não” para o teatro de São Paulo, era a sinalização de que a liberdade artística estava definitivamente cerceada. Lauro César Muniz, um dos idealizadores da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, lembra a gênese do evento que se transformou em motim:

Como o cerco da polícia da ditadura crescia a cada momento, o contato entre os autores estava difícil. [...] O Sesi mantinha um grupo de teatro. [...] Alguém procurou o [...] diretor do grupo, que logo convidou os principais autores de São Paulo para um jantar. E em local reservado do restaurante pudemos abrir nossas bocas não apenas para comer, mas para desabafar, falar das dificuldades, da terrível censura que se abatia sobre o país. Logo estávamos irmanados em nossas angústias, quando, num *insight*, surgiu uma grande sacada: vamos fazer um espetáculo com peças dos autores de São Paulo mais em evidência! O Boal, com sua habitual argúcia, ampliou: “Uma feira! com teatro, música, artes plásticas, enfim toda comunidade artística envolvida!” Assim nasceu a *Feira Paulista de Opinião*. Autores escreveram peças, Ruth Escobar ofereceu seu Teatro, compositores fizeram músicas, muitos artistas plásticos enviaram trabalhos! O espetáculo se armou (MUNIZ, 2011).

A criação coletiva como método de composição artística não é comum e, por mais que muitas mãos tenham auxiliado de Michelangelo a Aleijadinho, a tradição pedia/pede que um nome batize o produto final, fruto de um gênio criador. No contexto dos anos 1960, muitos artistas sentiram-se impelidos a questionar as determinações da tradição, a

refletir sobre o seu papel e a função social da própria arte. No caso em questão, não se tratava de uma criação coletiva em função de uma peça única, com estrutura definida, em virtude de consensos planejados. Cada autor responderia à questão com uma obra de arte, privilegiando a exposição das diferenças, mesmo das contradições, em busca de um diálogo intenso e democrático. A justaposição das peças e canções criava antes um painel complexo de nossa situação artística e mesmo política, além de ser um exercício de força pela união entre aqueles que se colocavam contra a ditadura. As arestas não precisavam ser aparadas, pelo contrário: ganhavam primeiro plano, elas tinham estatuto formal. Não havia qualquer espaço para a ilusão cênica ou para um teatro culinário, havia um mote, uma questão, que do alto de sua radical materialidade se impunha a todos, mesmo que não tivesse sido formulado por Boal: o que pensa você do Brasil de hoje? Pelo simples fato da resposta ter de vir como arte, ela se desdobrava em: O que pensa você da arte de esquerda?. Era uma questão que impunha a mediação entre arte e processo social, seja dos autores, do diretor, dos atores, do público, da classe artística em geral. Como lembra Boal, diretor da *Feira* e agitador cultural reconhecido:

Devíamos responder: O que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Servíamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas [...]. Não queríamos dar lições: queríamos que soubessem que existíamos, inquietos... sem saber o que fazer. Fôssemos pintores de naturezas-mortas, seríamos sem culpa; teatro é natureza viva; quando se mostra, tem sentido, direção, destino – éramos responsáveis pelo que dizíamos (BOAL, 2014, p.293-294).

Em nota, Boal continua: “Teatro não é reprodução da realidade, é a sua representação e, como tal, de algum ponto de vista é feita – ponto esse situado na sociedade, não no cosmos” (BOAL, 2014, p.294). Neste esclarecimento, o dramaturgo deixa patente a compreensão da função social da arte, posicionamento artístico adotado em um percurso profícuo no Teatro de Arena de São Paulo e fora dele. Organizados por Boal, impulsionados pelo contexto, questionados sobre seu papel, artistas com vozes dissonantes compõem um coro, uma *Feira Paulista de Opinião*.

## 2.1 PEÇAS E CANÇÕES COMO RESPOSTA

Nesse contexto de revisitação e atualização do teatro político dos anos 1960, é importante lembrar que a *1ª Feira Paulista de Opinião* só se transformou em livro

publicado em 2016, 48 anos depois de subir aos palcos, em poucas encenações em caráter de desobediência civil, contra as imposições da censura. Até a organização e publicação desta edição, circulavam apenas as folhas datilografadas do roteiro organizado por Augusto Boal, mesmo assim de difícil acesso. Isso por si só já mostra o apagamento de parte significativa de nossa história literária e teatral.

O título da peça mural explica em grande medida o seu caráter: *Feira* remete a um evento popular antigo, arraigado na cultura ocidental, com muitas vozes simultâneas e diferentes, em que há uma necessidade de conquista do freguês. Boal foi o responsável por assim denominar o evento, o qual deveria agregar a diversidade crítica que expressasse metaforicamente uma resposta artística para o presente, 1968.

O teatro brasileiro, sobretudo a partir dos anos 1950, vinha ampliando a produção de obras que dialogassem mais fortemente com o entorno social, inclusive levando-o para o nível da criação formal, como é o caso de *Revolução na América do Sul*, de Boal, de 1960. Para Costa (1998), o teatro moderno no Brasil tem início em 1948 com a fundação de grupos como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Maria Della Costa (TMDC a partir de 1954, em 1948 ainda intitulado TPA). Se o TBC foi o primeiro teatro criado em bases empresariais, o TMDC, além da ordenação dos processos de formação de atores e de público, realizou uma seleção cuidadosa de repertório. Deste modo, o TMDC trouxe aos palcos nacionais personagens até então incomuns em cena, expondo problemáticas sociais e gerando interações entre o espectador e a peça, esforço característico do teatro épico-dialético, de Bertolt Brecht. O TMDC montou, pela primeira vez, uma obra de Brecht em solo nacional no teatro profissional: *A alma boa de Setsuan*, em 1958.

O Teatro de Arena, fundado em 1953 e ganhando novo impulso em 1956 com a chegada de Boal, Guarnieri e Vianinha, entre outros, reuniu artistas atentos às questões da realidade nacional e abertos à experimentação da concepção teatral épica, produzindo um teatro político em São Paulo com uma discussão mais profunda das propostas de Brecht (BETTI, 2013). Por meio do rompimento com o palco italiano, das produções coletivas e das montagens de textos explicitamente políticos, o Teatro de Arena desenvolveu um novo caminho na produção artística brasileira, promovendo, inclusive, debates em *Seminários de dramaturgia*, nos quais “os participantes alternavam seus estudos entre o teatro brasileiro e a realidade social do país, sem perder as referências das vanguardas estrangeiras, sendo referência para eles o teatro de Brecht” (MELLO, 2016, p.71). A coerência entre o trabalho desenvolvido na *Feira Paulista* pelo Teatro de Arena

com as propostas de Brecht se explicita, ainda, pela abertura às diferentes linguagens artísticas.

No campo da literatura (*latu sensu*), raro foi o gênero d[obra de Brecht] que não se reclamasse – o romance, o conto, o poema, a crônica, a anedota e o epigrama, o diário, a epistolografia; o diálogo, o ensaio crítico, político, filosófico; o aforismo, o discurso, o escrito de intervenção do militante, o texto didático e o artigo jornalístico. Das linguagens que no seu tempo surgiam ou se expandiam, de permeio com os avanços técnicos, não procurou isolar-se; ao contrário, trabalhou de modo pioneiro e exemplar com o rádio e o cinema [...] sem mencionar a música, que também compôs e à sua moda executou, e sobre a qual escreveu (PASTA, 2010, p. 24).

Tamanha abertura se justifica, segundo Pasta (2010, p.25), pelo fato de que “o teatro é uma espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência, de trânsito da linguagem”. Esse encaminhamento da produção brechtiana foi estudado por Boal e pelo Arena, fosse para as montagens das peças do autor alemão, fosse via reflexões nos *Seminários*, pois o fazer teatral do grupo paulista não se dissociava do estudo do teatro como forma e conteúdo.

Verifica-se, já pela temática dos trabalhos que compõem a *Feira*, que há uma perspectiva ampla de análise e de comparações entre as pequenas peças que foram apresentadas em meio a canções: Lauro César Muniz apresentou um caso noticiado em jornal; Jorge Andrade tratou da doença no campo e da ausência de condições de saúde básica no país; Gianfrancesco Guarnieri aborda o poder nocivo da comunicação de massa; Plínio Marcos, com intensidade brutal, colocou em cena “coronéis vestidos de gorilas censurando sua peça, defecando e limpando-se com as páginas censuradas” (BOAL, 2014, p. 293); Bráulio Pedrosa parodiou uma parábola, evidenciando a burguesia como desprezível e, por fim, Augusto Boal encerrou com uma colagem de textos sobre Che Guevara, Júlio Cortázar e Pablo Neruda. Todos esses olhares artísticos fazem da *Feira* um grande caleidoscópio artístico, dentre os quais, para fins de organização do presente artigo, selecionamos dois estilhaços.

### 2.1.1 A parte pelo todo: estudo de uma canção e de uma peça

O ato I, da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, tem início com um tema orquestrado de Edu Lobo que faz referência a outras músicas usadas no espetáculo, enquanto um ator entregava à plateia sacos com um líquido vermelho, simulando sangue. O início performático e interativo anuncia o caráter experimental do espetáculo e a

proposta de levar o público a dialogar com os elementos visuais dispostos como cenário caótico da peça. Na sequência, é executada a canção “Enquanto seu lobo não vem”, de Caetano Veloso, canção que, no mesmo ano de 1968, foi gravada no álbum *Tropicália ou panis et circenses*, com pequenas diferenças na letra.

Uma performance, seguida de uma canção tropicalista: que combinação é esta? O mesmo Boal que redige o texto de abertura da *Feira* e que critica veementemente a corrente artística liderada por Veloso, chamando-a de modismo chacriniiano, darcinesco e neorromântico, é o diretor do espetáculo que elege a canção tropicalista para ser texto e voz de abertura. Há aí uma contradição evidente a ser avaliada (BOAL et al., 2016).

Compreender a aparente incongruência na atitude do diretor Boal é entender, em si, a forma de mosaico da *Feira*. Questionar não significa estar contra: o pensamento dialético que impulsiona o Arena acolhe o confronto, sem eliminar o elo: o “berro”, segundo Boal. A parceria no espetáculo não elimina as contradições, mas as faz aflorar, gerando um momento chave para a arte de resistência – que é tanto o diálogo artístico quanto a base para um balanço do que a arte de esquerda tem feito em sua luta contra a ditadura.

A letra da canção de Veloso, transcrita a seguir, resgata em chave paródica o temor infantil, o medo primitivo frente à certeza de que o algoz está a caminho. A música da fábula dos “Três porquinhos”, que aproveitam a ausência do lobo para usufruir da liberdade de brincar, é acionada para dar ao convite do eu lírico o contorno de proveito com tempo determinado, pois a ameaça, ironizada na figura do lobo, prevalece.

Na primeira estrofe, o convite ao passeio “na floresta escondida” e à “vereda no alto” remetem a habitats nacionais anteriores ao processo de urbanização, mas, entre os versos da floresta e da vereda está a avenida, que se desdobra em cordilheira no conjunto de fragmentos. A floresta de prédios altos, a vegetação do cerrado de concreto e a cordilheira escondida sob o asfalto que cobre a cidade fundem o espaço nativo ao urbano, gerando uma profusão de sentidos. A imagem do carnaval, da Estação Primeira de Mangueira, desfila pelas ruas largas do poema, pelas avenidas largas da cidade com nome de Presidente. O recorte do nome da avenida e sua insistente repetição referenciam o governante que marcou a história nacional com um primeiro regime ditatorial. Apesar do medo, presente na estrofe inicial, passear é ainda colocado como algo possível:

ENQUANTO O SEU LOBO NÃO VEM  
Vamos passear na floresta escondida, meu amor  
Vamos passear na avenida

Vamos passear nas veredas do alto, meu amor  
 Há uma cordilheira sob o asfalto  
 A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas  
 Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas  
 Presidente Vargas  
 Presidente Vargas  
 Presidente Vargas

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil  
 Vamos passear escondidos  
 Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou  
 Vamos por debaixo das ruas  
 Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas  
 Debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da cama  
 Debaixo da cama  
 Debaixo da cama  
 Debaixo da cama  
 (BOAL et al., 2016, p. 45)

Se na forma: na simetria das estrofes e no paralelismo dos versos e refrões há indicações de semelhança entre a primeira e a segunda estrofes; no conteúdo, ocorre uma alteração contundente. A possibilidade irônica de passear livremente pelos Estados Unidos do Brasil se esvai, pois, no segundo conjunto de versos, o passear se clandestiniza, as ações são “escondidas”, por debaixo das ruas, das bombas, das bandeiras, das rosas, dos jardins e da cama. O cenário de violência(bomba), de apelo patriótico (bandeiras), de força policial coercitiva (botas), somado à necessidade de estar escondido também no ambiente doméstico (flores, jardim, cama), indicam que não há local livre do medo do lobo.

Em uma composição harmônica, no sentido empregado por Mário de Andrade (1980) em seu *Prefácio Interessantíssimo*, a canção se constrói por uma sequência de frames com apelo imagético. Veloso faz cinema com palavras: não é possível dissociar a linguagem da tela considerando o modo como o compositor cria, quadro a quadro, uma transfiguração do real: das ruas, cisões e violências que são invocadas.

Na sequência de estilhaços, a peça *O Líder*, de Lauro César Muniz, em uma linha distinta da composição tropicalista inicial, permite a análise de dois aspectos centrais: o uso do jornal como linguagem geradora de arte e o vazio comunicativo existente entre as personagens que representam o universo urbano frente às que vivem alheias às informações do mundo oficial.

A identidade de Romão foi construída por Lauro César Muniz a partir de uma notícia da Folha de São Paulo, de 28 de abril de 1964: “De como foi preso Joaquim Romão”, do jornalista Ewaldo Dantas Ferreira (BOAL et al., 2016). O autor dá voz ao

pescador que havia sido preso por ser o único indivíduo que sabia ler do seu grupo social, o que o tornava, de modo compulsório, representante deles. Pela liderança que ocupava, após 1964 passou a ser visto como homem perigoso, porque teria forte ascendência sobre os seus pares. Essa notícia incitou Muniz a formalizar essa matéria bruta em uma peça teatral.

Romão, personagem central da peça, é um indivíduo atuante junto a seu grupo social: alfabetizado, respeitado, pai de família, cumpridor de seus deveres, foi escolhido para ser o “inspetor da praia”, espécie de delegado de pequenas causas. O delegado Tomás, oficialmente portador do cargo, o havia nomeado verbalmente e, desde então, Joaquim Romão o auxiliava na solução de conflitos locais e, quando necessário, levava pessoalmente os infratores “da lei” ao representante do Estado.

O efeito documental, gerado pela ligação estreita entre a realidade social e a formalização estética da peça já realiza um efeito específico, como desenvolve a teoria do teatro documentário de Peter Weiss (2015). Este autor mostra que, diferentemente do que se poderia pensar, o teatro documentário não exige uma submissão aos dados concretos e comprováveis por meio de documentação exaustiva, pelo contrário: nenhuma informação está isenta de uma posição social e de uma dada interpretação do material sobre o qual decide escrever, e essa perspectiva precisa estar explícita no teatro documentário, que se quer uma crítica ostensiva à possibilidade de neutralidade e objetividade do documento. Assim, o teatro documentário tem um caráter paródico, pois ele põe o documento para, em seguida, questionar seu estatuto absoluto. Há algo análogo à crítica de Walter Benjamin (1996a) à suposta neutralidade da informação jornalística em seu ensaio *O narrador*, ao dizer que ante a informação jornalística resta quase nenhum espaço para o leitor contribuir com suas experiências para a construção do sentido. A peça de Lauro César Muniz pede uma perspectivação histórica análoga ao processo realizado pelo teatro documentário, e todo o projeto da Feira exige um espectador crítico e participativo que Benjamin almeja. Estamos diante de questões que estão longe de serem reduzidas a mera reprodução da realidade empírica: há muita discussão teórica e prática a se fazer diante dessas considerações. Essa abertura à linguagem não-literária e à realidade corriqueira ganha visibilidade na obra dos autores comprometidos em gerar uma transfiguração do real para arte, explorando a intensa expressividade da comunicação teatral.

Também é fundamental para a análise da peça de Muniz evidenciar a distância absoluta entre o homem urbano - atingido pelos meios de comunicação de massa e

inserido na História oficial - e o camponês, o pescador, o homem que vive em comunidades isoladas. Na peça em questão, a Autoridade (o delegado novo) e o Jovem (membro da SUPRA – Superintendência da Política Agrária) representam o universo urbano, enquanto Joaquim Romão representa os que estão à margem do sistema.

ROMÃO – O moço do governo que mandou fazer reunião!  
 AUTORIDADE – O agente da Supra.  
 ROMÃO – Manda chamar ele! Manda chamar ele!  
 AUTORIDADE – Numa hora dessas, se ele não fugiu, está preso.  
 ROMÃO – Preso?  
 AUTORIDADE – Com toda certeza...  
 ROMÃO – Mas ele num é do governo?  
 AUTORIDADE – Do governo deposto.  
 ROMÃO – Deposto? (*dando mais uma passo para trás. Pausa longa Romão aturdido.*) O governo foi mudado?  
 AUTORIDADE – Não sabia?  
 ROMÃO – Não...  
 AUTORIDADE (*estupefato*) – Não é possível...  
 ROMÃO – Num sabia, não...  
 AUTORIDADE – O senhor não lê jornais?  
 ROMÃO – Na Tabatinga não chega jornal...  
 AUTORIDADE – Não ouve rádio?  
 ROMÃO – Na Tabatinga num tem força de luz...  
 AUTORIDADE – Mas... Ninguém comenta nada?  
 ROMÃO – Não...  
 AUTORIDADE – Na escola...  
 ROMÃO – Tá fechada...  
 AUTORIDADE (*refazendo o raciocínio*) – Só agora, então... Só agora o senhor soube que... (*Pasma*) Isso é absurdo...  
 (BOAL et al., 2016, p. 78-79).

Assim como na letra da canção *Enquanto seu lobo não vem*, a temática da vulnerabilidade das pessoas frente ao poder da autoridade é novamente expressa, dessa vez, com linguagem direta e denunciadora, como na fala final do personagem Romão: “Eu vou ser preso por que sei lê e escrever”. O Romão e a Autoridade da peça não são, obviamente, de carne e osso, não são sequer apenas cópias do mundo natural; são, sim, parte de um exercício poético de recriar o real, partindo de uma “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando se pretende observá-la e transpô-la rigorosamente” (CANDIDO, 2006, p.21).

## 2.2 UM PÚBLICO ABERTO À PROVOCAÇÃO

Escarpit (1974, p. 29), refletindo sobre os aspectos sociológicos do texto literário, defende que: “El teatro no es un médio de comunicaci3n: 3l mismo es comunicaci3n, y lo es a vários niveles. El grupo de actores y el público se encuentran em los limites de la

Volume 19  
 Número 42

dimensão manipular”. Tamanha potência de comunicação e de diálogo com o mundo, inerentes ao teatro, não são ignorados no contexto de forte repressão política dos anos 1960 e, de certa forma, explicam o fato da realidade/invenção pulsar no palco teatral.

Desde os anos 1950, o público vinha crescendo nos teatros brasileiros, em específico no meio paulistano. A consolidação profissional estabelecida pelo TBC e pelo TMDC, alia-se às iniciativas críticas do TPE (Teatro Paulista de Estudantes) e ao poder de resistência do Teatro de Arena, sobretudo após o sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, e o início da fase do autor nacional. Na sequência, avançando para os anos 1960, a atuação do CPC (Centro Popular de Cultura) ligado à UNE consolida o teatro brasileiro com contornos políticos, um teatro que pretendia falar da sociedade, tratar de questões que confrontavam a política nacional, problematizar a realidade brasileira, escapando de uma perspectiva ingênua e reducionista.

Dentro desta proposta, no Rio de Janeiro, em 1964, o *Show Opinião*, com direção de Augusto Boal e produção de artistas ligados ao CPC (desmembrado após o golpe), “foi o primeiro gesto de resistência ao reunir artistas ligados às tentativas de popularização da arte no período anterior e músicos de vários estratos sociais para cantar” (TOLEDO, 2015, p. 181). No *Opinião*, a zona sul carioca foi representada por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia); João do Vale era a voz dos emigrantes em busca de oportunidades na capital; e Zé Ketí expressava a musicalidade do morro, do samba, da sonoridade escamoteada pela indústria fonográfica de então. Não obstante críticas pertinentes como a realizada por Costa (1996) no que tange ao modo lateral como trata da ditadura já instaurada, não se pode questionar que foi uma experiência bem-sucedida de teatro e música, originária de um processo de criação coletiva. Ela não só introduziu sons de berimbaus e trouxe à cena “um panorama da ‘autêntica’ música brasileira, elaborado a partir do foco carioca, à época, o grande centro produtor de música no Brasil – aqui entendido apenas como o local onde se concentravam as gravadoras” (COSTA, 1996, p. 106-107), como também funcionou como um experimento do alcance gerado pela parceria resistente da canção aliada ao teatro, o que teve forte repercussão no Teatro de Arena, após o retorno de Boal para São Paulo.

Paradoxalmente, após 1964, o teatro de esquerda, marcado por esse espírito cívico de protesto/resistência e pela busca de encenação do otimismo e da crítica da “cultura popular”, ampliará seu público, sobretudo entre os mais jovens, potencializando um processo histórico já notável no final dos anos 50. Os sucessos da época exemplificam esse processo: *Arena conta Zumbi* (Arena, 1965), *Se correr o bicho pega...*

(Opinião, 1966), *Morte e vida Severina* (Tuca, 1966), *Arena conta Tiradentes* (Arena, 1967), entre outras (NAPOLITANO, 2001, p.110).

A efervescência teatral paulista não arrefeceu com o golpe, ao contrário, seguiu intensa e contraditória. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, foi resgatada por concretistas e montada pelo Oficina, em 1967. Em janeiro de 1968, José Celso Martinez Correa dirige *Roda Viva*, de Chico Buarque, provocando polêmica e dividindo opiniões acerca dos supostos avanços de seu “teatro agressão” de linha artaudiana (COSTA, 1996). E lá estava o público, o qual, embora significativo e até mesmo aumentando, de acordo com a citação de Napolitano (2001), já não era o mesmo de quando as perspectivas de mudança política eram palpáveis, e ocorria a formação de grupos e de movimentos sociais organizados atuando politicamente. No pós-64, esse quadro foi desfeito e o teatro não era mais um espaço para renovações estéticas e, com isso, políticas. Houve um retrocesso geral, do qual não estava alheio o campo teatral, o que confere perspectiva não tão positiva ao quadro favorável que se pode inferir da grande quantidade de espetáculos de alguma matriz de esquerda e do aumento de público, em termos quantitativos.

Mas não há como negar que, nesse tempo de múltipla produção teatral, a presença do público nas diferentes salas de exibição era determinante para a existência da *Feira*. Críticos teatrais como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado publicavam críticas quase diárias nos periódicos daquele tempo, e a referência às reações do público são frequentes. Na noite de estreia da *Feira*, ocorreu uma recepção muito ativa e combativa por parte da classe artística e do público presente à encenação, convertida pelo contexto em clandestina:

No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. [...] Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela desobediência civil que estávamos proclamando. A *Feira* seria representada desrespeitando a censura [...]. No dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – desobediência civil! Desobedecer era dever: obedecíamos o nosso desejo! Sussurramos que o espetáculo seria feito no Teatro Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e, como prova de desobediência, cantamos canções proibidas (BOAL, 2014, p.295).

Nas palavras de Boal, ganha intensidade a relevância do evento artístico enquanto momento histórico de uma coletividade, o que completa o percurso desse projeto, que se

desdobra também em páginas de outros setores do jornal, como o policial. Para além, e em complemento a esse aspecto, é válido ressaltar o caráter combativo de um teatro voltado ao rompimento com o imobilismo inerente ao que Adorno (2003) chamou de “atitude contemplativa” do espectador frente ao teatro dramático, postura muito enraizada no público teatral, o qual se vê confrontado pelo teatro-épico desenvolvido por Brecht.

Como prova, no texto introdutório do Programa da *Feira Paulista*, Boal estava bastante interessado em problematizar a representatividade do teatro de seu tempo, lançando-se em um exercício de autocrítica do teatro de esquerda. Sintetiza e avalia as três correntes de teatro de resistência na década de 1960: o neorrealismo, o gênero zumbi e o tropicalismo (o mais criticado dos três). Todos, segundo ele, falham em um ponto: atingem um público de estudantes, não alcançando o povo de maneira mais ampla. Por isso, conclama que o teatro seja voltado para um público maior e transformador; que o teatro promova interação e transformação social; que o teatro não seja feito por indivíduos e para indivíduos, mas que restaure a potência de diálogo que está em seu cerne.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto dos anos 1960, no Brasil, frente aos desdobramentos políticos, frente à realidade social, frente à determinação de silenciar qualquer forma de questionamento à ordem vigente, foi necessário repensar o papel social da arte. Nesse sentido, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi um evento aglutinador de diferentes tendências artísticas que, no terrível ano de 1968, levou aos palcos, em um ato de desobediência civil, a classe teatral da capital paulista unida em um projeto tornado manifesto artístico contra a censura e, é claro, contra o regime.

A unidade estética do grupo formado em torno da *Feira* não é a preocupação central do diretor Augusto Boal. Mais importante do que a linguagem específica de cada um é a força de resistência criativa da união de vozes, às vezes discrepantes em termos artísticos. Acima das divergências frente ao como fazer arte estava a causa de não recuar diante da tentativa de silenciamento do artista como ser crítico. Além disso, a contradição não é algo de que se deva fugir, antes é preciso buscá-la, para expor seus pressupostos e sua dinâmica no sentido de uma superação dialética.

Nos fragmentos introdutórios aqui analisados: a canção *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano Veloso, e a peça *O Líder*, de Lauro César Muniz, há um anúncio do

caráter estilizado da peça: conjunto de fragmentos que nos noticia, entre tantas perspectivas, a incompreensão dos grupos urbanos elitizados das numerosas realidades alheias às de sua classe. Tal alheamento permanece latente, mesmo após tantos anos de arte de resistência e tamanho incremento nas possibilidades midiáticas de comunicação – incremento que, levando adiante a avaliação de Benjamin (1996a) sobre a informação jornalística, pode ser também uma regressão na capacidade de construir experiências compartilháveis.

No intuito de potencializar a comunicação no contexto emudecedor de 1968, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* parece ter procurado construir uma resposta artística à questão do papel da própria arte em um tempo específico, contemplando tanto uma dimensão histórica, diacrônica (a avaliação de Boal, a estrutura da peça que articula tendências históricas diversas), quanto uma dimensão sincrônica, da necessidade de luta coletiva contra a ditadura por autores representativos daquele momento. É como se as certezas frente ao que se entendia até ali como arte estivessem abertas à necessidade de novos encaminhamentos, que gerariam não uma, mas várias respostas, nenhuma conclusiva por si só.

A *Feira Paulista* foi, portanto, uma resposta coletiva a uma questão sem solução definitiva até agora, uma resposta provocativa que paradoxalmente mais questiona que responde, cujo eco podemos – e devemos – ouvir nos tempos sombrios em que vivemos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.55-63.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 6.ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. v. 1
- BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (Direção). *História do Teatro Brasileiro: volume II. Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, v. 2, p. 175-193.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas* vol. I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996a. p.197-221.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas* vol. I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996b. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
- BOAL, Augusto et al. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986. p.61-80.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9.ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ESCARPIT, Robert. Lo literario y lo social. In: *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Editora Edicusa, 1974, p. 13-43

MELLO, Karyna Bühler de. Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria. 2016. 190 f. *Dissertação de Mestrado* (PLE – Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

Disponível em: < <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/kbmello.pdf> >. Acesso em: 28 dez. 2017.

MENDONÇA, Heloisa. *Queermuseu*: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. El País [Brasil]. São Paulo. 13 set. 2017. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html) >. Acesso em: 24 mai. 2018.

MUNIZ, Lauro César. Boal, 80 anos. *Blog da Companhia do Latão*. 21 jul. 2011.

Disponível em: < <http://www.companhiadolatao.com.br/blog/?p=546> >. Acesso em: 02 mai. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.28, 2001, p. 103-124. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141> >. Acesso em: 22 dez. 2017.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: a agitação cultural e a opção pela revolução brasileira, 1964-69. *Perspectivas*, São Paulo, v.14, p.1-10, 1991. Disponível em: < <file:///C:/Users/Claudia%20noot/Downloads/1919-4535-1-PB.pdf> >. Acesso em: 16 de out. 2016.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1968. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.61-92.

TOLEDO, Paulo Bio. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. *Sala Preta*, Brasil, v. 15, n. 1, p. 180-190, jul. 2015. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96014/98321>>. Acesso em: 15 Out. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p180-190>.

WEISS, Peter. Notas sobre o teatro documentário. *Contrapelo*. Ano 3, n.2, p.8-13, 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta\\_isuu](https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta_isuu) >. Acesso em 27 dez. 2017.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, Brasil, n. 66, p. 209-224, ago. 2005. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Data de recebimento: 02/05/2018

Data de aprovação: 04/05/2018