



Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960

Between stage and song: elective affinities between Brazilian Popular Music (MPB) and Engaged Theater in the 1960s

Dra. Miliandre Garcia

Como citar:

GARCIA, M. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.264-283, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/892>>
DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.892>

Imagem: Registro fotográfico de Derly Marques da peça "Arena Contra Tiradentes. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960

Between stage and song: elective affinities between Brazilian Popular Music (MPB) and Engaged Theater in the 1960s

Dra. Miliandre Garcia*

Resumo

Nos anos 1960 houve no Brasil um movimento de aproximação entre diversos artistas e movimentos artísticos, das mais variadas linguagens e formas de expressão, que se deu no âmbito político e também estético. Antes de 1964, o que os aproximava eram as possibilidades de engajamento artístico e interpretação do nacional-popular. Depois do golpe, as variações de resistência cultural como estratégia de luta contra a ditadura. Esse artigo tem, portanto, como objetivo analisar a aproximação de expoentes do Teatro de Arena com ícones da emergente MPB que, no plano político, pode ser analisado a partir da categoria *afinidades eletivas* e, no plano estético, como resultado da *polifonia*.

Palavras-chave

Teatro; MPB; ditadura; anos 1960.

Abstract

In Brazil, during the 1960s, occurred a rapprochement between various artists and artistic movements, of varied languages and forms of expression, which took place both in the field of politics and aesthetics. Before 1964, what approached them were the possibilities of artistic engagement and interpretation of national-popular themes. After the coup, their rapprochement came as variations of cultural resistance for strategic struggles against the dictatorship. This paper shall therefore discuss the approach of exponents of the *Teatro de Arena* with some icons of the emerging MPB (Brazilian Popular Music) which, in the political plane, can be analyzed under the category of *elective affinities* and, in the aesthetic plane, as a result of the *polyphony*.

Keywords

Theater; MPB; dictatorship; 1960's.

Introdução

Sempre gostei de criar linguagens novas. Em teatro, experimentei bastante. Sempre gostei também de usar linguagens velhas, gastas, conhecidas. [...] [...] A única coisa novas (se é nova...) é juntar essas duas coisas antigas. Uma explica a outra e vice versa (Boal, 1977:11).

Nas décadas de 1960 e 1970 a aproximação do chamado teatro engajado com a Música Popular Brasileira (MPB)¹ representou uma mudança significativa para o teatro brasileiro. O texto continuava sendo o suporte importante na definição de um programa, porém se mostrava necessário agregar outras linguagens à produção teatral.

Para refletir sobre este processo de aproximação entre linguagens artísticas distintas naquele período, partimos de duas definições que dialogam entre si: o de *afinidades eletivas*, para analisar a questão mais pontual da aproximação do teatro com a MPB nos anos 1960; e o de *polifonia*, para compreender o teatro como uma expressão artística que se constrói a partir do diálogo com outras linguagens.

Afinidades eletivas

Nesse processo de aproximação entre diferentes linguagens, principalmente no que se refere ao papel da canção popular na cena cultural brasileira, destacam-se grupos teatrais como o Teatro de Arena, o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), o Teatro Opinião, o Teatro Oficina, entre outras experiências.²

Há muito que se ressaltam suas divergências inerentes, mas pretendemos analisá-los também a partir daquilo que Michel Löwy (2010, 2016) concebe como *afinidades eletivas*.

De uma dissidência do Teatro de Arena de São Paulo (1953) formou-se o CPC da UNE (1961), no Rio de Janeiro. A cisão do elenco, no entanto, não impediu que a primeira montagem do CPC da UNE, em 1962, fosse aquela que ficou conhecida como a marca registrada do Teatro de Arena, em 1958: *Eles não usam black-tie*. Também não obistou que o Teatro de Arena assumisse a produção do *Show Opinião* (1964/65),³ após o golpe civil-militar.

Uma das explicações para a cisão do elenco Teatro de Arena, do qual emergiu o núcleo teatral do CPC da UNE, é atribuída às divergências entre o diretor e sócio fundador, José Renato, que defendia a adequação do Teatro de Arena nos moldes do teatro empresarial, e o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho que integrou o elenco do Teatro Paulista do Estudante (TPE) que, em 1956, juntou-se ao elenco do Teatro de Arena e a partir dos anos 1960 passou a defender a aproximação deste com as entidades sindicais e estudantis.

Entretanto, esta explicação tão recorrente na literatura deve ser relativizada diante das práticas teatrais, uma vez que Vianinha, antes de morrer prematuramente em 1974 aos 38 anos de idade, convidou José

Renato para dirigir sua última e principal peça teatral, obra-prima do teatro brasileiro, cuja segunda parte foi escrita no leito de um hospital.

Há ainda que se considerar que tais divergências estéticas e ideológicas reproduziam, em grande medida, as disputas políticas no interior do próprio PCB; quando não, colocavam em relevo o debate com o movimento contracultural que, em tese, era contrário ao projeto partidário da “política de frente-democrática” (Frederico, 1998: 281) ou, simplesmente “frentismo cultural” (Napolitano, 2011: 10). Estes embates não se resumiram a posições dicotômicas e apresentaram clivagens importantes que não podem ser menosprezadas em qualquer análise. Serve-nos como exemplo um episódio com José Celso Martinez Correa: em fins da década de 1970, o diretor do Teatro Oficina, após regressar do seu exílio em Portugal, restituiu a bandeira de união da “classe teatral” (Folhetim, 1979) que, na década anterior, era atribuída à intelectualidade de esquerda.⁴

Apesar de todas as divergências existentes havia um circuito de interação entre eles, o qual nos propomos analisar considerando suas *afinidades eletivas*, ou seja, uma situação de desenvolvimento de projetos distintos que, em dado momento, aproximam-se, revelando a multiplicidade das experiências estéticas. Noutras palavras, as diferentes concepções e tomadas de posição no contexto de produção cultural, na passagem da década de 1960 e 1970, não inviabilizaram as colaborações recíprocas de artistas e seus respectivos projetos estéticos e políticos. Mais que isto, foi em virtude dessa organicidade que muitos deles (a partir de seus campos distintos) se transformaram em protagonistas da chamada resistência cultural, no período entre 1964 e 1968, quando paulatinamente se interrompeu o diálogo da intelectualidade com as classes populares, inviabilizando a aliança de classes com as forças progressistas (Napolitano, 2014: 88), e se impôs restrições severas à produção cultural através da censura e da repressão.

A categoria de afinidade eletiva apresenta uma forma ampla, complexa e há muito tem estado presente na formação de diversos saberes ao longo dos séculos: de alquimistas medievais aos químicos modernos, da literatura romântica aos conceitos sociológicos do final do século XIX início do século XX (Löwy, 2011; 2014).

O termo “afinidade” aparece com maior frequência nos livros de alquimia medieval. Em *Elementa Chimiae* (1724), o alquimista holandês Hermanus Boerhave utilizou-o para tratar da atração e da fusão dos corpos que se uniam mais pelo amor do que pelo ódio. Como “atração eletiva” aparece, pela primeira vez, na obra *De attractionibus electivis* (1775), do químico sueco Torbern Bergman, traduzida para o francês como *Traité des affinités chimiques ou attractions électives* (1788), que, no alemão, essa última expressão foi traduzida por *wahlverwandtschaft* (1782-1790) que, em português, significa *afinidade eletiva* (Löwy, 2011: 130).

Provavelmente, a tradução alemã inspirou o título da obra *Die Wahlverwandtschaften* ou *As afinidades eletivas*, de J. Wolfgang Goethe, publicada em duas partes em 1809, na qual o personagem do Capitão se sente atraído pela esposa de seu amigo, Charlotte, a quem ele explica o significado do termo afinidades, tal como diz ter lido e aprendido há dez anos, provavelmente em referência aos escritos alemães do século XVIII (Goethe, 1992: 49 *apud* Löwy, 2011: 130). Trata-se, portanto, das “naturezas

que, ao se encontrarem, se ligam de imediato, determinando-se mutuamente, chamamos 'afins'. Nos álcalis e ácidos essa afinidade é bastante evidente; embora sejam opostos e talvez, justamente por isso, procuram-se e se agregam de maneira mais decidida, modificando-se e formando juntos um novo corpo" (Goethe, 1992: 51).

Em *As afinidades eletivas*, Goethe tomou emprestado conceitos das ciências naturais para tratar da aproximação entre pessoas, ligadas não necessariamente pela ideia de que os opostos se atraem, mas que afinidades podem aproximá-las, independente das uniões ou convenções estabelecidas anteriormente. Essa transposição de Goethe não era completamente despropositada, uma vez que alquimistas como Boerhave já os relacionavam, no século XVIII, a metáforas sentimentais e eróticas, evidenciou Löwy (2011: 130).⁵

Sob diversos aspectos, *As afinidades eletivas* se situa numa zona fronteira. No campo da literatura, não se define nem como romance nem como novela, nem como drama nem como tragédia. No campo da psicologia, seus personagens transitam entre a realidade efetiva e o mundo da fantasia, entre as luzes e sombras, entre os valores burgueses e as paixões avassaladoras, entre a razão e a emoção, entre a ética protestante e os relacionamentos extraconjugais. Como afirmou Kathrin Holtermayr Rosenfield, "o romance de Goethe não é o retorno nem à promessa da tragédia, nem ao cativo desolador do mito. Ele funciona muito mais como um sismógrafo que detecta os paradoxos da consciência racional que se afirmou o Século das Luzes" (Rosenfield in Goethe, 1992: 9).

Essa observação sobre estilo, embora aparentemente desnecessária para este artigo, oferece uma "possibilidade ôntica" para se pensar as relações entre teatro e canção popular no Brasil a partir dos anos 1960, cujo processo de aproximação também pode ser considerado para além dos campos específicos do teatro e da música; e, ainda que não tenham formado uma terceira via, tanto estética quanto política, atuam como uma espécie de sismógrafo dos embates daquele momento envolvendo uma série de questões.

Pelas mãos de Goethe, a expressão *afinidades eletivas* passou, então, a ser empregada na cultura alemã para designar um tipo particular de ligação entre as almas e, a partir dele, foi amplamente incorporado ao campo das ciências sociais das obras de autores como Ferdinand Tönnies, George Simmel, Ernest Troeltsch, Karl Mannheim e Marx Weber.

Em "A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo", Marx Weber retomou o termo "afinidades eletivas", sem relacioná-lo à relação de casualidade ou de primazia do "material" ou do "espiritual", mas focou na relação de reciprocidade, nas relações convergentes entre a ética religiosa e o desenvolvimento da economia em países como Holanda, Inglaterra e EUA do século XVII ao XIX, onde a concepção puritana em torno da existência correspondeu à estruturação da vida burguesa racional e vice-versa (Löwy, 2011: 131-132). Segundo Löwy, o conceito afinidade eletiva permitiu que Weber expandisse a explicações estritamente "materialistas" ou "espiritualistas", visando abarcar a complexidade histórica das relações entre os comportamentos religiosos e os econômicos (2011: 138).

Após percorrer o itinerário de um termo que se popularizou, inicialmente, entre alquimistas medievais até se tornar, no século XIX, um conceito sociológico, Michael Löwy resumiu, de acordo com a concepção weberiana, a afinidade eletiva como sendo “o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas e econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influências recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (Löwy, 2011: 139).

“Afinidade eletiva” pressupõe, portanto, convergência ativa entre elementos distintos que se atraem podendo resultar num tipo de “simbiose cultural”, que depende de fatores como o grau de “adequação” ou “parentesco” entre duas formas, mas também de outros fatores como condições históricas, pode ser aplicada em vários domínios de um mesmo campo cultural ou de esferas sociais distintas, desde que não se defina por “parentesco ideológico”, mas por uma descontinuidade ideológica (Löwy, 2011: 139; 141).

Partindo, portanto, da explanação de Löwy acerca das *afinidades eletivas*, relacionando-as ao conceito de *polifonia*, é que buscamos entender as intrínsecas relações entre o teatro engajado e a MPB dos anos 1960, que se desdobrou nos anos 1970.

A polifonia das polifonias

Devido à sua constituição heterogênea, o teatro estabelece diálogo com diferentes linguagens, constituindo-se numa “obra polifônica, onde dialogam os múltiplos discursos provenientes das muitas vozes criadores do espetáculo” (Maletta, 2005: 27). O ator transforma-se numa espécie de porta-voz discursivo, “apropriando-se de todas as outras vozes que se manifestam simultaneamente no ato teatral: a voz do autor, do diretor, do diretor musical, do diretor corporal, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, etc.” (*Idem*: 28).

Ao se afirmar que o teatro compreende elementos de outras artes não se pretende com isso retomar o conceito wagneriano de “obra de arte total”, no qual todas as artes deveriam convergir para a música que simbolizaria uma espécie de síntese de todas as outras (Maletta, 2005: 41). Ao contrário, o que se quer evidenciar é que o teatro e outras artes se inter-relacionam a partir dos elementos artísticos sem, necessariamente, dissolver suas linguagens artísticas completamente (*Idem*: 43). Portanto, a *polifonia* pode ser entendida de duas maneiras: a) quando vozes consideradas monofônicas mantém intacta sua autonomia, mas que reunidas acabam formando um discurso polifônico; b) quando estas são mais suscetíveis à incorporação de elementos uma das outras, tornando-se vozes individualmente polifônicas, sem, contudo, perder seus elementos originários (*Ibidem*:48).

No sentido clássico, *polifonia* quer dizer muitos sons, várias vozes. Apropriada pelo discurso musical, passou a representar literalmente vários sons sendo executados simultaneamente. No entanto, foi assimilada por outras áreas do conhecimento e, a partir de então, não esteve mais relacionada exclusivamente à questão da sonoridade, mas também foi apreendida como manifestação de opinião (Maletta, *op.cit.*: 45-46).

Neste processo de apropriação por outras áreas do conhecimento, o conceito de *polifonia* foi amplamente desenvolvido, na literatura, por referências como Mikhail Bakhtin e, inspirado por este, na linguística, por autores como Osvaldo Ducrot e Eddy Roulet. Ao aplicar o conceito de *polifonia* na obra de Dostoiévski, Bakhtin aproxima-se da definição musical definindo-a como “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica *polifonia* de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (Bakhtin, 2002: 4 *apud* Maletta, 2005: 46).

Apesar das diferentes acepções, a ideia de multiplicidade está presente em todas as formulações acerca da *polifonia* que, resumidamente, pode ser definida como

um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vistas diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos – ou pelas vozes – de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico (Maletta, *op.cit.*:46-47).

Considerando, portanto, o teatro um espaço privilegiado para a “polifonia das polifonias”, Maletta concebe-o “à qualidade dos discursos que incorporam as ideias, princípios, pontos de vista, isto é, as vozes de múltiplos outros discursos, apropriando-se deles e tornando-se, portanto, polifônicos” (2010: 34).

Em seus trabalhos, Maletta trata especialmente do Grupo Galpão, de quem é produtor musical, mas considero que suas observações também possam ser incorporadas ao teatro engajado e seu diálogo com a MPB nos anos 1960 e 1970. Isto porque a produção musical dos espetáculos teatrais pode ser analisada como “uma dessas construções polifônicas na qual o discurso musical afeta o espectador não apenas por intermédio dos parâmetros sonoros, mas também pela sua capacidade de sugerir *imagens* e ressignificar *espaços* e *lugares*, criando *espaços cênico-dramáticos*” (2005: 34-35, grifo do autor), cujas “imagens criadas pela música podem ser tanto visíveis – quando sugeridas pela presença cênica dos instrumentos musicais – quanto invisíveis, quando criadas pelos parâmetros sonoros, concretizando-se apenas no imaginário do espectador” (Idem: 37). Dessa forma, os espetáculos teatrais do Grupo Galpão, bem como as experiências anteriores do teatro engajado, deram vazão ao surgimento de imagens sonoras ou sonoridades das imagens que alteraram a dinâmica teatral e a predominância do texto.

Durante muito tempo, associou-se o teatro exclusivamente à literatura, aquele se constituindo numa espécie de gênero ou subgênero desta. O diálogo com outras linguagens, que existe desde os tempos mais remotos, passou por um processo de ressignificação, chegando mesmo a desestabilizar a hegemonia do texto. Nesta redefinição de papéis, música, poesia, artes plásticas, cinema, moda, dança, fotografia, televisão foram incorporados ao teatro, ora como linguagens autônomas que em diálogo com o teatro resultaram em discursos polifônicos; ora como linguagens permeáveis que se fundindo umas às outras resultaram em novas assimilações.

Na bibliografia do teatro, o predomínio da dramaturgia tem sido analisado como manifestação do “textocentrismo” (Mostaço, 2012: 2), que teve seu ápice no século XIX e, a partir de então, foi sendo suplantado por novos fenômenos: da projeção do ator, em fins deste século, passando pela primazia do encenador nas primeiras décadas do século seguinte até o surgimento do diretor no século XX que está intimamente relacionado à emergência do teatro moderno (Brandão, 2009: 47; 65-66). Nesta sucessão simultânea de funções e papéis, “o teatro moderno enquanto consciência aguda de sua condição cênica explodiu todos estes referenciais anteriores e, exatamente por causa dessa virada, promoveu uma libertação generalizada da arte teatral, em direção a uma multiplicidade absoluta” (*Idem*: 46), passando a influenciar a própria definição de teatro, não mais restrito à dramaturgia, ao contrário, expandindo-se em várias direções.

Considerado em sua abrangência, o teatro ampliou seu horizonte de entendimento constituindo-se numa “prática de cena, um modo de expressão entre indivíduos, uma cerimônia pública complexa que demanda fatores distintos para sua emergência e consecução, entre as quais pode ou não existir um texto prévio” (Mostaço, 2012: 2-3) e, paulatinamente, vem sendo considerado como “uma instância cultural complexa, fusão de um intercâmbio de signos que, confrontados entre si, ensejam um fato cultural novo, maior e potencializado em relação às linguagens conclamadas em sua produção, no qual o texto dramático é apenas uma parcela – nem sempre a mais relevante – a conformar sua estrutura” (Mostaço, 2010: 7).

Atualmente, a questão central na história do teatro, portanto, não é destituir o lugar consagrado à dramaturgia e seus autores, mas sim dispor de um olhar mais ampliado sobre suas práticas teatrais e, conseqüentemente, sobre a escrita da sua história que, sabendo identificar suas potencialidades de análise, apresenta-se de maneira praticamente ilimitada e não mais restrita exclusivamente ao texto.

O lugar da canção

Quando a música popular brasileira entra em cena não mais como coadjuvante do texto, mas também como protagonista nos espetáculos, isto pode ser considerado um elemento de modernização do teatro nacional e também um dos aspectos mais importantes de politização do repertório, que se deu através de uma via de mão dupla na qual o teatro incorporou o potencial comunicativo da canção e esta, por sua vez, passou por um processo de politização da sua linguagem. Esse movimento de aproximação entre teatro e canção popular, que também ocorreu com outras linguagens, consolidou-se na segunda metade da década de 1960, mas já estava em andamento desde fins dos anos 1950.

A partir de 1956, ao se transformar em “porta-voz das aspirações vanguardistas” (Magaldi, 1982: 7) e “num centro cultural da Consolação” (Campos, 1988: 35), o Teatro de Arena não só incorporou outros grupos, principalmente amadores, como também passou a agregar outras manifestações artísticas como a canção e as artes plásticas, até se converter “num pequeno mundo que não tardará a atuar sobre o Teatro de Arena e a sofrer-lhe a influência, num entrelaçamento de anseios e objetivos talvez nunca atingido, entre nós, por outra realização artística” (*Idem*: 34-35).

Em 1963, depois de contribuir com composições para o Teatro de Arena e integrar o núcleo do CPC da UNE, o músico e compositor Carlos Lyra, um dos fundadores do movimento Bossa Nova, também autor de canções para o cinema, teatro e TV, afirmou:

só faço música ligada ao teatro ou ao cinema. Eu não me considero um fazedor de sambinha. Só faço música dentro de uma situação dramática dada, senão descamba para aquela de “flor, dor, amor...” e etc., que é justamente o que eu quero evitar. Toda música deveria ser assim orgânica, feita dentro de um esquema em que entre também teatro, cor, pintura, tudo.⁶

Embora não pretendamos nos concentrar num autor, numa produção ou num teatro em específico, alguns eixos são fundamentais como ponto de partida para um trabalho acadêmico que pretende analisar o papel da MPB no teatro engajado, diante de um contexto de expansão dos musicais no Brasil.

Um desses eixos temáticos refere-se a dramaturgos brasileiros como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal que, a partir dos anos 1950, aproximaram-se de músicos como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo, entre outros, incorporando as canções da MPB em suas produções teatrais. Não apenas isto, mas também teorizaram sobre a relação entre teatro e canção popular em encartes e prólogos de peças teatrais, em jornais e revistas, em entrevistas e depoimentos.

O Teatro de Arena já vinha realizando, entre 1962 e 1964, eventos musicais como as Noites de Bossa e os *shows* com tema folclóricos que “não se tratavam de simples apresentações de músicas, mas de combinações entre música e texto, embriões do que vieram a ser os grandes musicais de 65/67” (Campos, 1988: 62); sob a direção de dramaturgos ligados ao grupo passou a organizar, na segunda metade da década, espetáculos musicais como *Esse Mundo é Meu*, de Sérgio Ricardo, e *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo*, de Ary Toledo, além de assumir, em 1964 e 1965, a produção do emblemático *Show Opinião*, no Rio de Janeiro, ponto de partida para a criação do Teatro Opinião.

A produção do *Show Opinião*, segundo programa do espetáculo, guiava-se por dois princípios fundamentais. O primeiro referia-se ao papel da música popular que “é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é a fonte e a razão de música” (Programa do espetáculo, 1965). O segundo relacionava-se ao predomínio do repertório estrangeiro que, segundo os autores, “é uma tentativa de colaborar na busca de saídas para os problemas do repertório do Teatro Brasileiro que está enlatado: atravessando uma crise geral que sofre o país e uma crise particular que embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos mais específicos” (Idem). A música popular, portanto, vinha contribuir com a nacionalização do teatro, uma vez que era considerada a mais genuína representação das tradições nacionais (Napolitano, 2001).

A organização desse espetáculo, já na ditadura militar, permitiu a rearticulação de integrantes do CPC da UNE como Ferreira Gullar, Tereza Aragão e Vianinha. Também levou aos palcos brasileiros a “integração” entre classes, através da participação de Nara Leão, a musa da Bossa Nova, Zé Kétti, o sambista do morro, e João do Valle, o músico nordestino, e da convergência de gêneros e estilos

musicais; evidenciando que uma das saídas para o problema de repertório do teatro engajado era a aproximação com o popular, ainda que pela via da encenação, e isto se efetivou a partir da aproximação com a MPB, a versão mais acabada desse projeto estético-político.

A via aberta pelo *Show Opinião*, além de se valer do sucesso da MPB no mercado fonográfico e se constituir em espaço privilegiado de resistência cultural, de certa forma, estimulou a realização de musicais também no Teatro de Arena. Este era o único teatro que nutria preocupação política e não fora desmantelado com o golpe e, por isto, assumiu a organização do *Show Opinião*, marcando seu reencontro com integrantes do CPC da UNE e contribuindo para a criação do Teatro Opinião. Não havia, portanto, divergências irreconciliáveis entre eles, mas uma rede de produção, na qual a canção popular teve papel destacado, principalmente a emergente MPB.

Cláudia de Arruda Ramos evidenciou que, “vindo da esteira do sucesso crescente, desde o advento da bossa-nova, de *shows* de música popular brasileira, *Opinião* é o grande marco na voga de espetáculos teatrais de protesto em que vão se inserir, de certa forma, *Zumbi* e *Tiradentes*”, ainda que estes não possam ser analisados como decorrentes do primeiro (1988: 8-9), mas sim como eventos artísticos que compartilharam de um clima geral que atravessava a vida nacional, tanto de concepções estéticas e políticas que se estruturavam desde os anos 1950, como de dispositivos de controle e repressão que se fortaleceram com o golpe de 1964.

Como afirmou a mesma autora, era “preciso encontrar novas formas para, sob a censura, e a repressão, continuar desenvolvendo uma arte coerente com as então generalizadas concepções de ‘arte popular’, como arte que se alia ao povo na perspectiva de sua emancipação. E a nova forma que elude a censura vai se valer sobretudo do poder sugestivo e elíptico da canção. Inaugura-se entre cena e público uma relação de grande interação, de cumplicidade que vai se reiterar em todos os musicais que se seguem”, que “só através dessa corrente contínua a palavra cantada no palco poderá atingir sua plenitude de significação” e no qual “a música tem seu sentido ampliado” (*Idem*).

A música popular brasileira teve grande impacto no teatro dessa época, ocasionando dela se transformar, em alguns casos, em ponto de partida para a definição de repertório do teatro engajado. Em 1965, a partir de composições de Edu Lobo, o Teatro de Arena decidiu encenar uma peça sobre Zumbi (*Idem*, 1988: 71). Em 1976, uma canção de Sérgio Ricardo, de título homônimo, inspirou Gianfrancesco Guarnieri a escrever *Ponto de Partida* (Pace, 2010: 85).

Se, em 1965, isto não era uma situação completamente inédita, já se mencionou que a canção vinha sendo ressignificada no teatro desde, pelo menos, *Eles não usam black-tie*, com a participação de Adoniran Barbosa e a canção “Nóis Não Usa Os Bleque Tais”; nesse momento, a canção popular interferiu diretamente no modo de produção do teatro nacional, alterando significativamente sua forma narrativa e até mesmo sua relação com o público. Como evidenciou Gianfrancesco Guarnieri, em entrevista na época,

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou nesse período sobretudo depois que chegou o Edu Lobo que veio chamado antes do tempo, por precipitação de Luís Vergueiro. Edu veio, achando que existia um

texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. Eu tinha a ideia de “sala de visitas”. Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do “conta”. E Edu começou a cantar umas músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi. Resolvermos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco também. Dentro da maior alegria, da maior euforia. Todo o mundo rompendo coisas até no nível pessoal, e todo o mundo buscando coisas novas. Época de euforia mesmo. E Boal organizando o trabalho coletivo.⁷

Ainda que se apresentasse como musical e certamente dialogasse com referências do gênero, *Arena conta Zumbi* criou um espetáculo que em nada se assemelhava com a forma como o concebíamos até então (Campos, 1988: 72). Isto porque, no exemplo mais conhecido, nos musicais norte-americanos destacavam-se as comédias musicais e estas não influenciaram efetivamente os musicais engajados que estavam, de alguma forma, mais próximos do teatro de revista ou revista musical, ainda que não se possa negar seus vínculos com o teatro de agitação e propaganda como o *proletkult* soviético e, sua versão mais acabada, o Teatro Proletário de Erwin Piscator e, posteriormente, com o teatro épico de Bertolt Brecht (*Idem*: 85). Segundo Maria Helena Kühner,

libertação e renovação são já tônicas do século, mas para quem sofre na pele os problemas do colonialismo e da ditadura, adquirem ênfase ainda maior. E vão se expressar não só em peças em que a libertação, em todas as suas formas, é a própria raiz temática [...], como dando origem a uma das tendências mais interessantes da atualidade: o teatro musical, que assume feição muito própria nossa, totalmente diversa da comédia musical americana, por exemplo. Teatro musical que surge, assim, integrado em uma tradição de “revista popular” – em que a crítica simplista e ingênua, visa à situação do momento – como também na literatura popular, na tradição oral, em que os cantadores e autores se prendem igualmente, dentro de uma temática variável, a uma crítica circunstancial, geralmente sob forma, em ambos os casos, de piadas e anedotas (1971).

Apesar de ser considerada uma peça datada devido às características do seu enredo, uma “fábula genérica da luta do oprimido contra o opressor e a visão lírica de um mundo construído pelo trabalho e pela alegria da libertação” (Campos, 1988: 78), o espetáculo *Arena Conta Zumbi* tornou-se lendário porque suas composições musicais, além de se caracterizarem pela qualidade artística e potencial comunicativo, transformaram a “vivência do espetáculo” numa “festa coletiva” (Serôdio, 1978). “O texto deixa de ser o mais importante. Em *Zumbi* ele quase inexistente” (*Idem*: 160). É, portanto, a música que tornou a experiência atemporal, que apresentou o cancionário popular sem reducionismos (*Idem*: 86) e que ultrapassou e até mesmo neutralizou as limitações do texto. É nisto, portanto, que reside o interesse principal desta pesquisa em andamento.

De qualquer forma, também as composições de Edu Lobo reproduziram a dualidade contida no texto. O mundo dos brancos (classe dominante) foi simbolizado pela música internacional e sua influência direta na canção brasileira, enquanto o mundo dos negros (povos oprimidos) foi representado por gêneros populares interpretados como expressão da autêntica cultura nacional.

É importante mencionar que *Arena Conta Zumbi* não ficou restrito aos palcos, mas também foi lançado em disco e, assim como a bilheteria do espetáculo, foi um sucesso de vendas, esgotando-se rapidamente. Também se constituiu num dos principais registros de documentação da encenação, amenizando a lacuna documental de restituição da cena.

No entanto, não só o encantamento de *Arena Conta Zumbi* explica o sucesso da gravação de um musical realizado por atores sem formação musical como argumentou Cláudia de Arruda Ramos (1988: 13), mas a consolidação de um público consumidor de arte engajada no pós golpe civil-militar que, não coincidentemente, já vinha despertando o interesse das multinacionais do disco desde o movimento de politização da Bossa Nova (ver Napolitano, 1999; Garcia, 2007).

Essa aproximação do teatro com a canção popular, tendência do teatro engajado, significou, a um só tempo, a renovação da cena brasileira e a ampliação do público consumidor, isto a partir de desenvolvimento da indústria fonográfica e das conquistas tecnológicas da época.

De uma perspectiva mais pontual, o lançamento em disco dos espetáculos teatrais pode ser entendido como resultado do interesse cada vez mais amplo do público; e de uma perspectiva mais ampla relaciona-se também ao desenvolvimento da indústria cultural, mais especificamente, do mercado fonográfico no Brasil (Ortiz, 1988).

A gravação em disco de espetáculos teatrais para torná-las produtos rentáveis no mercado fonográfico não era uma prática usual até os anos 1950. Não que não houvesse demanda do público, embora este tenha se constituído efetivamente nos anos 1960, mas ainda não havia tecnologia disponível como o disco de vinil (*Long Play*) que, desenvolvido nos EUA no fim dos anos 1940 e lançado no Brasil em 1951, só começou a substituir o formato 78 RPM a partir de 1958.

A expansão do público do teatro engajado, impulsionada pelo contato com MPB e sua produção para o teatro, deve ser analisada também como resultado da dinamização da indústria fonográfica e da configuração dos movimentos de resistência cultural, isto no contexto de estruturação da ditadura militar e de reorganização da censura de diversões públicas.

Como em *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*, também se utilizou do artifício da analogia com personalidade histórica para discutir as diferentes estratégias de consolidação da ditadura militar, o que posteriormente se constituiu numa das principais justificativas de proibição da censura de diversões públicas e, em contrapartida, também incentivou a organização da frente de resistência cultural.

Partindo do ecletismo de referências como princípio, as composições que integravam *Arena Conta Tiradentes* também são empregadas de várias maneiras, servindo a múltiplos propósitos: canções-comentários em passagem de cenas, canções satíricas com efeito distanciador (“Critique Menos, Trabalhe Mais”), canções exortativas com apelo emocional (“Dez Vidas eu Tivesse e Campanhas de Libertação”), canções líricas com clima poético (“Cidade de Ouro e Estou Só”).

Além disso, a atuação dos coros e dos corifeus⁸ merece atenção especial, uma vez que não serviram apenas como elemento de conexão entre uma cena e outra, mas assumiram funções centrais na construção narrativa, entre as quais atuou como um meio de interrupção do envolvimento emocional.

O teatro engajado apresentou em inúmeras montagens a figura do “cantador” que assumiu, salvo exceções, a função de narrador. Em *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, havia o emblemático sambista, a música-tema era composta por Adoniran Barbosa. Em *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal, destacava-se a figura do cantador que também apareceu em *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

Há ainda que se mencionar o papel do violão, que naquele momento estava intimamente relacionado à música brasileira, seja como imagem visual (as capas dos discos) ou tema das canções (“um banquinho, um violão”), seja como o instrumento privilegiado, contrapondo-se à guitarra elétrica que representava seu antagonico, a invasão da música estrangeira. O papel do violão é tão representativo na época que “não havia, então, festa que não tivesse em seu centro um violão, não necessariamente bem tocado e, ao seu redor, vozes reunidas ao acaso, sem preocupação de afinação, harmonizadas pela comunhão em sentimentos que todos podiam reconhecer” (Campos, 1988:153).

Em contrapartida, é sintomática a realização, em São Paulo, da Passeata da MPB, mais conhecida como Passeata contra a Guitarra Elétrica, que teve como slogan “Defender o que é nosso”. Realizada em 17 julho de 1967 e liderada por Elis Regina, da qual participaram Jair Rodrigues, Zé Keti, Geraldo Vandré, Edu Lobo, MPB-4 e até Gilberto Gil, que nem era contra a guitarra elétrica, ao contrário, estava sob influência do recém lançado LP *Sgt. Pepper's* dos Beatles, mas que afirmou estar ali apenas porque nutria interesse pessoal em Elis Regina (Gil, 2012: 84). Do Largo São Francisco caminharam até o Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luís Antonio, onde combinaram de definir o programa da Frente Ampla da MPB. Por trás dessa manifestação contra a guitarra elétrica, duas questões estão diretamente relacionadas à pesquisa que desenvolvemos. Uma, o lugar social da MPB na formação de uma cultura brasileira e suas identidades sonoras. Outra, a “mão invisível” da TV Record que visava promover seu programa *O Fino da Bossa*, estrelado por Elis Regina, que então perdia popularidade para o programa da Jovem Guarda, da mesma emissora.

Não coincidentemente, em outubro de 1967, aconteceu o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, também conhecido como o “festival da virada” porque consolidou o processo de institucionalização da MPB como gênero musical, além de revelar os alguns dos melhores compositores e intérpretes da música brasileira. No ritmo acelerado levando a plateia ao delírio, “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, venceu o 1º lugar com a interpretação de Edu Lobo, Marília Medalha, Momento Quatro e Quarteto Novo. A mais visual das canções, “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, conquistou o 2º lugar com a interpretação de Gilberto Gil e Os Mutantes. A música-tema de uma peça homônima, “Roda Viva”, de Chico Buarque, alcançou o 3º lugar com a interpretação de Chico Buarque e MPB-4. Em 4º lugar, “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, interpretada por ele e, não por acaso, por Beat Boys. Em 5º lugar, “Maria, Carnaval e Cinzas”, de Luiz Carlos Paraná, interpretada por Roberto Carlos, já rei do iê-iê-iê. Em último lugar, “Gabriela”, de Francisco Maranhão, interpretada pelo MPB-4. Elis Regina ganhou na categoria “melhor intérprete”, com a canção “O Cantador”, de Dori Caymmi e Nelson Motta,

e Sidney Miller com a “melhor letra”, interpretada por ele e Nara Leão. O ponto mais alto do III Festival da MPB, no entanto, não foi a conjunção qualidade-quantidade de canções excepcionais, mas a performance de Sérgio Ricardo que, enfurecido com as vaias de uma plateia ensandecida, interrompeu a execução de “Beto Bom de Bola” para quebrar seu violão, batendo-o primeiramente contra o púlpito para, em seguida, arremessar-lhe no público (Cavalcante, 2012).

Se o teatro engajado soube, naquele momento, potencializar todo caráter comunicativo da MPB e adequá-la ao seu projeto estético-político, também a MPB soube, e com muita propriedade, assimilar toda *mise-en-scène* teatral ao seu processo criativo. Nesse momento, canção e teatro estavam entrelaçados, influenciando-se mutuamente. Compondo, portanto, um discurso polifônico caracterizado por *afinidades eletivas*.

É importante que se diga que essa aproximação entre linguagens artísticas não foi exclusividade do teatro nem da música, mas envolveu outras áreas como cinema, artes plásticas, literatura, poesia e fotografia. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de autoria de Glauber Rocha, são dois clássicos do cinema brasileiro, mas provavelmente não teriam tido o mesmo impacto sem a trilha composta por Sérgio Ricardo que, simultaneamente, participava de produções do Teatro de Arena e também protagonizou dois espetáculos, *Esse Mundo é Meu* (1966) e *A Praça do Povo* (1968), ambos dirigidos por Augusto Boal. *Garota de Ipanema* (1967) é um filme que tomou como objeto uma das canções mais executadas no mundo, um clássico da Bossa Nova. Por ser dirigido por um dos expoentes do Cinema Novo, Leon Hirszman surpreendeu ao tratar da vida de uma jovem de classe média alta, da zona sul carioca. A crítica cinematográfica chegou a questionar se *Garota de Ipanema* era uma obra cinemanovista ou simplesmente um musical hollywoodiano, em virtude do seu descomprometimento político (Biáfora, 1968: 10).

Augusto Boal também esteve à frente da realização da I Feira Paulista de Opinião (1968), que se apresentou como alternativa à realização não consumada da 2ª edição do Seminário de Dramaturgia, que em sua 1ª versão, em 1958, também discutia a importância da canção e das trilhas musicais na produção teatral. Esse evento de natureza artístico-cultural agregou artistas de vários setores que podiam até nutrir divergências políticas, mas eram identificados por suas ideias progressistas e se colocavam em oposição à ditadura. Da área musical participaram Ary Toledo, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Roberto Carlos e, mais uma vez, Sérgio Ricardo (Garcia, 2016: 373).

Como eixos temáticos, além de nos concentrarmos em dramaturgos como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e nos espetáculos musicais por eles realizados, no processo de assimilação da MPB pelas produções teatrais destacam-se técnicas teatrais como o sistema coringa que apresentou formas de aproximação entre estas linguagens artísticas.

Um dos aspectos mais inovadores da montagem de *Arena Conta Zumbi*, em 1965, referia-se à desvinculação entre ator-personagem que, posteriormente, foi desenvolvida teoricamente no prefácio de *Arena Conta Tiradentes* (1967), sob a designação de “sistema coringa”. Seu princípio baseava-se na estratégia em que todos os atores interpretavam todos os personagens, desempenhando a “função

coringa”, exceto o personagem principal que era representado por um único ator e exercia a “função protagônica”. O artifício das máscaras⁹ permitia a identificação dos personagens e demarcava sua relação com o teatro grego e com a teoria do distanciamento de Bertolt Brecht. Já a “função protagônica” resgatava a empatia com a plateia, não acostumada a dissociar ator-personagem e, portanto, mais propensa a rejeitá-la. Para isto não acontecer, recorreu-se a técnicas de interpretação de Konstantin Stanislavski.

Com isto, Augusto Boal dialogava com múltiplas referências, estéticas e políticas, teóricas e práticas. Aproximava referências como Brecht e Stanislavski ou Brecht e Lukács. Viabilizava uma proposta teatral, através da qual se buscava solucionar o problema do número restrito de atores que, em produções convencionais, cada ator representava um personagem e, a partir do sistema coringa, um ator podia interpretar diversos personagens. Também, as produções teatrais não mais se “escoravam” no “estrelismo” dos atores, mas visavam transmitir uma mensagem coletiva, a do grupo Teatro de Arena.

Sob a perspectiva de trabalho coletivo nasceu *Arena conta a história...*, uma nova fase de pesquisas no Teatro de Arena, mais conhecida como “ciclos musicais”, sobre a qual Augusto Boal sistematizou o “sistema coringa” e, dentro deste, teorizou sobre o lugar da canção em suas montagens teatrais, consolidando um processo de criação que remonta aos anos 1950, com a já mencionada encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em fevereiro de 1958, e a organização do Seminário de Dramaturgia, em abril do mesmo ano, que, aliados a mudanças realizadas dois anos antes no Teatro de Arena, como a fusão do TPE mais a contratação de Augusto Boal como segundo diretor, promoveram uma verdadeira revolução na trajetória do Teatro de Arena que se transformou de uma espécie de “TBC pobre” em “porta-voz das aspirações vanguardistas” (Magaldi, 1984: 7).

Entre as quatro técnicas básicas que compunham o sistema coringa, uma delas tratou especificamente da “música como suporte de conceitos”, ou seja, a música não era mera coadjuvante dos textos, mas adquiria importância suplementar quando ele não era suficiente, “completando com a música, o que não poderia dizer com palavras”, afirmou Gianfrancesco Guarnieri, em entrevista em 1979 (Guarnieri, 1979: 3)¹⁰. A música, portanto, “recorta os segmentos da peça, sublinha o caráter narrativo. Veículo da linguagem poética, condensa significados, poupa o espetáculo do discursivo, economiza outros recursos da criação do ‘clima’ da cena, prepara e solicita a plateia para o distanciamento ou para a emoção” (Campos, 1988: 121).

A elaboração sistema coringa completou um ciclo de formulações que, desde a realização do *Show Opinião* (Costa, 1965) ou talvez antes (Vianna, 1968), vinha explorando alternativas para os impasses do teatro brasileiro, sufocado, de um lado, pela expansão da televisão que desmobilizava, cada vez mais, as plateias teatrais e, de outro, pelas práticas autoritárias que iam desde a censura cotidiana à repressão sistemática.

Com a decretação do AI-5 o governo militar, com apoio de civis, foi paulatinamente fechando o cerco à intelectualidade, principalmente dos núcleos mais engajados que outrora nutriram expectativas de aproximação com segmentos populares e, na ocasião, produziam com relativa liberdade de manifestação artística (Hollanda, 1992). De acordo com Cláudia de Arruda Campos, “a violência

repressiva que após 1964 sufoca as atividades políticas e sindicais, vai atingindo a esfera da cultura e avança para o terreno existencial, censurando ideias e comportamentos não regidos pelos padrões sociais conservadores” (1988: 140-141).

A partir da produção da I Feira Paulista de Opinião, em 1968, as produções teatrais do Teatro de Arena tiveram menor impacto, ainda que se destacassem a formação do Núcleo 2 de teatro experimental e o Teatro Jornal como teatro de intervenção, e também nestas duas últimas experiências destaca-se a preocupação com a música.

De qualquer forma, e acima de todas as críticas que se possa endereçar a tais experiências, o Teatro de Arena, mais que uma sala de espetáculos, transformou-se num centro de pesquisa onde todas as fórmulas, depois de aplicadas, eram constantemente renovadas e nelas as canções assumiram várias funções e investigar quais foram e como elas se consolidaram na prática teatral.

Como expoentes do primeiro teatro em formato de arena da América do Sul, a parceria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em *Arena Conta Zumbi*, em 1965, e *Arena Conta Tiradentes*, em 1967, reuniu experiências anteriores como a realização de *Historinha*, no Teatro Paramount, no ano do golpe, e *Opinião*, no Rio de Janeiro, no ano seguinte, a novas experimentações como os musicais, o sistema coringa, a criação do Núcleo 2 e do Teatro Jornal que vão inspirar grandes produções nos anos 1970 como *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (Hermeto, 2011).

Como afirmou Cláudia de Arruda Campos, “os musicais não são um ponto qualquer na trajetória do Arena ou na dramaturgia de Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas sim um momento em que se rearticularam diversas experiências” (1988: 26), que vão desde questões estéticas envolvendo o nascimento de uma dramaturgia popular, a nacionalização da interpretação, o desenvolvimento do sistema coringa, a modificação da relação palco-plateia, o diálogo com a MPB, até questões políticas articulando as consequências do golpe civil-militar, a organização da frente de resistência cultural, tudo isto se articulando ao desenvolvimento e expansão da indústria fonográfica e ao recrudescimento da censura de diversões públicas.

Nossa proposta de trabalho tem buscado, portanto, conectar as especificidades de linguagens do teatro e da canção popular e o movimento de aproximação do teatro engajado com a MPB, separando-a em duas fases distintas, antes e depois do golpe de 1964, ainda que essa ruptura temporal não deva ser levada à risca na prática, já que se trata mais como critério metodológico, uma vez que as novas questões do pós-1964 se juntaram a temas em discussão desde, pelo menos, os anos 1950.

Concentramo-nos nos primeiros anos da ditadura militar, entre 1964 e 1968, opção que faz sentido, sobretudo, por questões de ordem metodológica (ou de recorte). Se antes de 1964 projetava-se sobre elas o nacional-popular, a influência do PCB e a “frente única”, depois do golpe outros elementos passam a influenciá-las como a luta armada, as dissidências de esquerda e a resistência cultural, que também foram alterados no pós 1968, no qual houve um refluxo das manifestações públicas contra a ditadura militar, concomitante a um recrudescimento da censura de diversões públicas e um maior controle dos artistas e intelectuais. Não significa dizer que a produção artística estivesse condicionada

a tais momentos chaves da história política, 1964 e 1968; mas, tanto o golpe quanto o AI-5 tiveram forte impacto na produção da chamada arte engajada.

Em ambos os contextos, numa democracia ou numa ditadura, tomamos como ponto de partida a produção de músicos e teatrólogos que maneiram instituições e técnicas, visando consolidar o diálogo entre teatro e música, a partir de formulações estéticas e políticas. Portanto, analisar o papel da MPB no teatro engajado, a partir da segunda metade do século XX, é também revisar toda a trajetória artística e política de indivíduos, instituições, produções e técnicas envolvidos com produção teatral e musical na época.

Temos, portanto, um esboço mais ou menos tracejado e algumas questões que devem ser sublinhadas considerando o fio condutor dessa pesquisa em andamento acerca do papel da MPB no teatro engajado.

Do ponto de vista estético destaca-se a modificação da relação elenco-plateia, a demanda de popularização das artes, a sistematização do sistema coringa e o diálogo entre manifestações artísticas. Da perspectiva política tem-se a estruturação da ditadura militar e de uma rede de repressão e controle e, sua consequência direta, porém antagônica, a formação da resistência cultural e, em alguns casos, a adesão à luta armada. Essas dimensões estéticas e políticas não eram estanques, mas dialogavam em si e a elas estão agregadas outras questões como o público de arte engajada e o desenvolvimento do mercado fonográfico.

Noutras palavras, todos esses espetáculos musicais foram idealizados sob o impacto do golpe civil-militar, da estruturação da ditadura militar, da atuação cada vez mais integrada da censura de diversões públicas, isto a partir da organização da resistência cultural, do desenvolvimento e expansão da indústria fonográfica e das expectativas do público de arte engajada.

Ao captar múltiplas demandas e dar-lhes forma artística, esses espetáculos musicais e seus respectivos signatários podem ser concebidos como síntese e dissonância de uma época, apesar de toda crítica que lhes possa ser (ou já tenha sido) endereçada.

Referências

ARENA vai contar a verdade sobre Zumbi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1965.

BESANCENOT, Olivier; LÖWY, Michael. *Afinidades revolucionárias: nossas estrelas vermelhas e negras. Por uma solidariedade entre marxistas e libertários*. São Paulo: Unesp, 2016.

BIÁFORA, Rubem. Contradição e Equívoco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1968.

BOAL, Augusto. *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire: espiã e mulher sensual!* Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAVALCANTE, Edi. A famigerada passeata contra a guitarra elétrica. Disponível em <<https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica/>>. Acesso em 28 set. 2016.
- CONVERSA com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963.
- CORRÊA, José Celso Martinez. A hora é de libertar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1978. Folhetim, p. 2-4. Entrevista realizada por Jary Cardoso.
- COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *As intenções de Opinião. Programa do espetáculo*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar, abr. 1965.
- FREDERICO, Celso. “Afinidades eletivas” ou “relações perigosas”, por Michael Löwy. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, nº 83, p. 331-334, jan./abr. 2015.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de Moraes (org.) *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 275-304.
- GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia Historia*. Belo Horizonte, v. 32, nº 59, p. 357-398, maio/ago. 2016.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GIL, Gilberto. Expresso 70. *O Estado de S. Paulo*, 28 jan. 2012. Caderno 2. Entrevista realizada por Júlio Maria. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20120128-43201-nac-84-cd2-d5-not>>. Acesso em 28 set. 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Sufoco. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1979. Folhetim, p. 3. Entrevista realizada por Florestan Fernandes Jr..
- HERMETO, Miriam. ‘Olha a Gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Belo Horizonte, 2010. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- LÖWY, Michael. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber. *Plural*, São Paulo, v. 17, nº 2, p. 129-142, 2010.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênicos-dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010, p. 33-51.
- MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- MOSTAÇO, Edécio. Teatro e história cultural. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, nº 9, p. 1-14, jul./dez. 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. São Paulo, 2011. Tese (Livre-docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PACE, Eliane. *Sérgio Ricardo: Canto Vadio*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SERÔDIO, M. H. Zumbi. *O Diário*, Lisboa, 24 fev. 1978.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, nº 2, p. 69-78, jul. 1968.

Notas

* Miliandre Garcia de Souza é professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Concluiu seu doutorado em 2008, no Programa de pós-graduação em História Social da UFRJ, com tese intitulada *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. É autora de *Do teatro militante à música popular engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, publicado pela Fundação Perseu Abramo em 2007, e de vários artigos sobre o tema.

¹ Sob múltiplas perspectivas, o diálogo entre o teatro engajado e a MPB da segunda metade do século XX já foi, direta ou indiretamente, objeto de pesquisa de trabalhos acadêmicos. Ao menos, cinco trabalhos são centrais na fundamentação da perspectiva aqui proposta, ainda que difira deles quanto à questão central e o tratamento metodológico. Para Luís Antônio Afonso Giani, em *A música de protesto: d'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Prozas de Satanás* (1985), a música é sua fonte por excelência, sendo o teatro apenas um meio de (re)produção como é o cinema e também o disco. Em Cláudia de Arruda Campos, em *Zumbi, Tiradentes* (1988), o musical é seu objeto de pesquisa, sem, no entanto, contemplar a singularidade da música para o teatro. Teatro e música, nos dois trabalhos, estão intimamente relacionados, mas não são pensados como linguagens complementares. Marcos Napolitano, em *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* (1999), concentrou-se no registro fonográfico especificamente, enquanto Fernando Marques, em *Com os séculos nos olhos* teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970 (2014) está mais voltado para o texto dramático. Dentre estes, Miriam Hermeto, em *Olha a Gota que falta*: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) (2010), foi quem, a partir de um único registro, *Gota D'água*, buscou analisá-lo sob múltiplas faces, ainda que de outra perspectiva.

² Destoamos, portanto, da perspectiva linear que costuma apresentar o Teatro de Arena como “companhia intermediária” entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948, e o Teatro Oficina, criado dez anos depois. Ver prefácio de Décio de Almeida Prado, do livro *Zumbi, Tiradentes*, de Cláudia de Arruda Ramos (1988). Da perspectiva desse trabalho, essas experiências teatrais partem de concepções distintas sobre a função do teatro, a escolha do repertório, a sua relação com a política e a sua interação com o público e, por isto, devem ser examinadas cada qual na sua especificidade, ainda que compartilhem do mesmo universo.

³ O *Show Opinião* serviu de ponto de partida para a criação do Teatro Opinião, uma solução para reorganização do núcleo do CPC da UNE que, além de ter seu recém construído teatro incendiado por organizações paramilitares no dia 1º de abril de 1964, foi posto na ilegalidade junto a outras instituições de esquerda como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

⁴ O “frentismo cultural” foi acusado de colocar em segundo plano as divergências internas, de todas as ordens (teóricas ou práticas, estéticas ou políticas, artísticas ou ideológicas), em benefício da união de forças progressistas, engajadas no desenvolvimento nacional e adeptas da revolução brasileira, que sofrera crítica severa de artistas e intelectuais vinculados aos movimentos de contracultura ou simplesmente contrários à política cultural do PCB.

⁵ Isto se evidencia num diálogo entre os personagens Capitão, Eduard e Charlotte nos quais termos técnicos são utilizados como figuras de linguagem para evidenciar como a relação de um casal pode ser profundamente alterada a partir do contato com outras pessoas.

“– Não nego – disse Eduard – que esses estranhos termos técnicos, para aqueles que não estão familiarizados com eles através da observação concreta e dos conceitos, devem ser difíceis e até ridículos. Todavia poderíamos, por ora, expressar facilmente com letras a relação abordada aqui.

– Se não lhes parecer pedantismo – replicou o Capitão –, posso resumir tudo e me restringir à linguagem simbólica. Imaginem um A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força; suponham um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato; A atirar-se-á para D, e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu ao outro primeiro (Goethe, 1992: 54).

– Pois é! – interveio Eduard – até vermos tudo isso com os próprios olhos, vamos considerar essa fórmula como uma alegoria, da qual podemos tirar ensinamentos para uso imediato. Você, Charlotte, representa o *A*, e eu o seu *B*, visto que na verdade estou ligado a você a sigo como o *B* ao *A*. O *C* é evidentemente o Capitão, que agora está de certo modo me afastando de você. Bem, para que não fique na incerteza, é justo que se procure um *D* para você, e esse será sem dúvida a amável senhorita Ottilie, cuja vinda você não pode mais protelar” (Goethe, 1992: 54).

⁶ CONVERSA com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963.

⁷ ARENA vai contar a verdade sobre Zumbi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1965.

⁸ O corifeu e o coro são elementos fundamentais do teatro grego e possuem funções centrais na narrativa teatral, seja qual for o gênero em questão (tragédia ou comédia). O corifeu era personagem chave da enunciação da cena, era o mensageiro de Dionísio, enquanto o coro, a ele subordinado, exteriorizava, através de gestos, momentos de alegria e terror.

⁹ Lembrando que “a máscara, que servira à economia do teatro grego, não se restringe aqui a suprir determinados papéis, mas substitui inclusive a representação de grandes agrupamentos. Também já não se trata da máscara física, mas de uma *persona* que se constrói através de gestos, postura, inflexão de voz e adereços que permitem configurar papéis sociais” (Campos, 1988, p. 120).

¹⁰ Entrevista realizada por Florestan Fernandes Jr.

Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em julho de 2017.