



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO**

**MURILO GOMES FRANCO**

***SHOW OPINIÃO DE NOVO:* ESTUDO SOBRE PROCEDIMENTOS DE ATUALIZAÇÃO  
DRAMATÚRGICA**

**JOÃO PESSOA  
2020**

MURILO GOMES FRANCO

***SHOW OPINIÃO DE NOVO:*** ESTUDO SOBRE PROCEDIMENTOS DE ATUALIZAÇÃO  
DRAMATÚRGICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Bacharel em Teatro, do Centro de  
Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Orientadora: Profa. Dra. Paula Alves Barbosa  
Coelho

JOÃO PESSOA  
2020

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

F825s Franco, Murilo Gomes.

Show Opinião de Novo: estudo sobre procedimentos de  
atualização dramática / Murilo Gomes Franco. - João  
Pessoa, 2020.

102 f. : il.

Orientação: Paula Alves Barbosa Coelho.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Teatro - TCC. 2. Dramaturgia colaborativa. 3. Show  
Opinião - Espetáculo. 4. Teatro épico. 5. Arte -  
Processo criativo. I. Coelho, Paula Alves Barbosa. II.  
Título.

UFPB/CCTA

CDU 792(043.2)

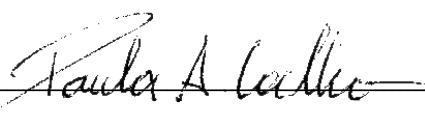
MURILO GOMES FRANCO

**SHOW OPINIÃO DE NOVO: ESTUDO SOBRE PROCEDIMENTOS DE ATUALIZAÇÃO  
DRAMATÚRGICA**

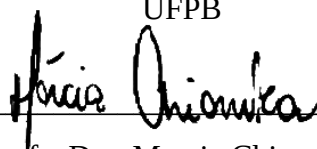
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Aprovado em: 15 de dezembro de 2020.

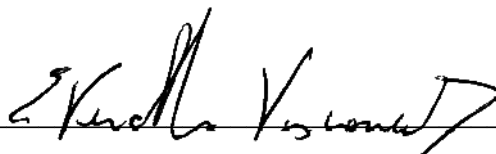
**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho  
(Orientadora)  
UFPB



Profa. Dra. Marcia Chiamulera  
UFPB



Prof. Me. José Everaldo de Oliveira Vasconcelos  
UFPB

*Dedicamos este trabalho à utopia de dias melhores para a arte e cultura brasileiras.*

## RESUMO

O espetáculo “Show Opinião de Novo” é uma releitura do Show Opinião que foi criada em 2018 a partir de um seminário do curso da graduação em Teatro da Universidade Federal da Paraíba. Esta peça nasceu em sala de aula, mas pôde circular para além da Universidade. Ela nos acompanhou durante todo o bacharelado, sendo aprimorada a cada matéria da graduação. Nesta monografia encerra sua trajetória acadêmica através de uma pesquisa qualitativa em arte a respeito de nosso processo criativo. O propósito deste trabalho é investigar os caminhos que percorremos para a criação dramatúrgica de nossa releitura e também estabelecer conexões da obra com propostas estético-teóricas e métodos teatrais, como o Sistema Coringa e teatro documentário. Além disso, revisaremos a dramaturgia do Show Opinião de Novo para fazer um levantamento daquilo que criamos, adaptamos e reutilizamos do texto original. Esta monografia documenta a trajetória de amadurecimento artístico de nosso grupo. Em 2018, não tínhamos conhecimento sobre dramaturgia, mas fizemos do Show Opinião de Novo uma oportunidade de aprendizado teórico e prático.

**Palavras-chave:** dramaturgia colaborativa. show opinião. show opinião de novo. teatro épico.

## ABSTRACT

The play “Show Opinião de Novo” is a rereading of the 60’s “Show Opinião”. It was created in 2018 in a College seminar of the theater course of the Federal University of Paraíba. This play was born in the classroom, but could circulate far beyond the University. The “Show Opinião de Novo” accompanied us throughout the bachelor's degree, being improved with each masterclass of the graduation. This monograph ends that academic trajectory through a qualitative research in art about our creative process. The purpose of this work is to investigate the paths we have taken to the dramaturgic creation of our rereading and also to establish connections that our work has with aesthetic-theoretical proposals and theatrical methods such as the Coringa’s System and documentary theater. In addition, we will review the dramaturgy of “Show Opinião de Novo” to survey what we created, adapted and reused from the original text. This monograph documents our group trajectory of artistic maturation. In 2018, we had no knowledge about dramaturgy, but made the “Show Opinião de Novo” an opportunity for theoretical and practical learning.

**Key-words:** colaborative dramaturgy. epic theater. show opinião. show opinião de novo.

## SUMÁRIO

|                                                                                 |           |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                         | <b>6</b>  |
| <b>1. O QUE FOI O “SHOW OPINIÃO”? .....</b>                                     | <b>10</b> |
| <b>2. CONTEXTO DE CRIAÇÃO DA RELEITURA: O <i>SHOW OPINIÃO DE NOVO</i> .....</b> | <b>13</b> |
| <b>3. PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA .....</b>                         | <b>16</b> |
| 3.1. O Sistema Coringa.....                                                     | 20        |
| 3.2. Para além do Sistema Coringa.....                                          | 28        |
| 3.2.1. Narração épica .....                                                     | 30        |
| 3.2.2. Colagem.....                                                             | 34        |
| <b>4. COMENTÁRIOS CENA A CENA .....</b>                                         | <b>44</b> |
| 4.1. Primeira parte .....                                                       | 44        |
| 4.2. Segunda parte .....                                                        | 50        |
| 4.3. Terceira parte .....                                                       | 59        |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                            | <b>71</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                        | <b>77</b> |
| <b>APÊNDICE A – ROTEIRO “SHOW OPINIÃO DE NOVO” .....</b>                        | <b>84</b> |



## INTRODUÇÃO

Em 2018, o estudo que eu e Édson Albuquerque fizemos sobre o lendário “Show Opinião” no componente curricular História do Teatro Brasileiro do curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) motivou a criação de um experimento que posteriormente se tornou a nossa releitura deste espetáculo: o *Show Opinião de Novo*. Criar esta “nova peça” proporcionou para nós um mergulho na história do Brasil.

Compreendida a organização do roteiro original, selecionamos temas centrais que resumissem aquele texto e também dialogassem com a atualidade. Quisemos apresentar os realizadores que estiveram na encenação dos anos 60 e também falar de nossa experiência enquanto artistas e estudantes pesquisadores diante do objeto de estudo que era o texto original do espetáculo. Na tarefa de atualizar a dramaturgia, trabalhamos a partir de colagens que uniram os trechos originais previamente escolhidos junto de outras referências externas como notícias de jornal, nossos depoimentos pessoais, novas cenas, canções atuais etc. Daí em diante, nosso espetáculo passou por uma série de modificações e começou a circular fora da Universidade, sendo apresentado em João Pessoa (PB), no sertão da Paraíba, no Crato (CE) e em Pernambuco (Recife e Goiana).

Durante o curso da graduação em teatro da UFPB, é comum que estudantes criem experimentos cênicos desenvolvidos a partir dos conhecimentos adquiridos na maioria dos componentes curriculares. Porém, muitos destes trabalhos são abandonados quando chega o semestre seguinte ou não conseguem circular fora do contexto acadêmico. O inverso desta realidade ocorreu em relação ao *Show Opinião de Novo* porque quisemos aprimorá-lo a cada novo componente curricular da graduação. Ademais, esta monografia é a prova de que o espetáculo nos acompanhou durante boa parte do bacharelado. Celebramos aqui o encerramento deste ciclo acadêmico.

Além disso, transformamos aquilo que um dia foi um seminário em um espetáculo teatral que, embora tenha origem acadêmica, encontrou seu público em diversos espaços. Estivemos não só em universidades, mas em teatros, casas de cultura, escolas, praças, ruas, becos, restaurantes e etc.

Neste trabalho de conclusão de curso nos propomos a estudar a criação do *Show Opinião de Novo*, analisando sobretudo os procedimentos de adaptação dramática para criação da releitura, com enfoque principal no uso da narração épica e da colagem.

Um dos maiores desafios para a criação do *Show Opinião de Novo* foi a tripla jornada que concentrou em minhas mãos as tarefas de encenação, dramaturgia e atuação. Esta empreitada só foi possível graças à colaboração de muitas pessoas parceiras. Entre elas, destaco Édson Albuquerque e Jamila Facury não só porque também atuam na peça, mas porque foram de extrema importância no desenvolvimento da dramaturgia de nossa releitura. Por ter sido um trabalho eminentemente coletivo, sempre que possível, a escrita desta monografia estará com regência verbal para atender esta pluralidade.

Apesar de haver um texto original que nos serviu de mote, o texto final do *Show Opinião de Novo* não nasceu antes da cena, ou separado dela. Nosso processo criativo importou o método de criação colaborativa realizado no Coletivo de Teatro Alfenim<sup>1</sup> que acontece em duas etapas. No início do trabalho, pequenas premissas de situações são sugeridas aos atores e atrizes pelo encenador e dramaturgo. A partir delas, estes profissionais improvisam livremente em sala de ensaio para transformar em cena as sugestões propostas. Em um segundo momento, o dramaturgo reúne o substrato experimentado nos ensaios e trabalha sozinho na lapidação do texto com intuito de refinar o discurso.

Este tipo de criação dramaturgica bastante associada ao projeto de encenação produz o que se chama de “texto espetacular” (PAVIS, 2008, p. 409) que pode ser definido da seguinte forma:

Texto espetacular (ou texto cênico): é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação. (...) [o texto espetacular] considera o espetáculo como um modelo reduzido onde se observa a produção do sentido (PAVIS, 2008, p. 409).

Partindo deste entendimento, para elaborar a dramaturgia do *Show Opinião de Novo* levamos em consideração não só a organização da estrutura narrativa ou a artesanias das palavras, mas a influência da música, cenografia e interpretação sobre os fragmentos de texto que desejávamos aglutinar. Por se tratar de um texto cênico e também pela concentração das funções de encenação e dramaturgia em mim, é provável que nem sempre seja possível analisarmos o texto sem pensarmos na encenação ou apenas levando em consideração elementos restritamente dramaturgicos. Isto significa que, em alguma instância, o estudo da nossa dramaturgia terá sempre influência das idéias de encenação que a ajudaram a nascer.

---

<sup>1</sup> O Coletivo de Teatro Alfenim é um grupo de teatro que existe em João Pessoa (PB) desde 2007 e que trabalha a partir das bases do teatro épico-dialético de influência brechtiana. Eu e Édson Albuquerque trabalhamos como atores do Coletivo Alfenim e experienciamos o funcionamento do método de criação colaborativa da dramaturgia em dois espetáculos a partir de 2017 e 2019, respectivamente. Para a criação do *Show Opinião de Novo* replicamos parte daquilo que aprendemos neste grupo.

Pretendemos com este trabalho compreender o funcionamento da dramaturgia do *Show Opinião de Novo* em relação às teorias dramatúrgicas e documentar nosso processo criativo de elaboração do texto cênico. Não é nosso intuito definir de forma hermética a filiação de nossa dramaturgia a algum tipo de teatro ou método dramatúrgico. O que nos cabe nesta monografia é apontar semelhanças entre o que fizemos a determinadas propostas como o Sistema Coringa (BOAL, 1991) ou Teatro Documentário (LESCOT, 2013) que, por sua vez, têm semelhança com procedimentos próprios do teatro épico dialético de Brecht (1978).

O interesse de estudar nosso processo criativo existe porque observamos que, frequentemente, durante a feitura de um espetáculo, muitas decisões são tomadas de forma aparentemente intuitiva ou resolvidas através da experiência dos realizadores. Estes conhecimentos empíricos não necessariamente precisam de aprofundamento teórico para existir.

Para Fortin e Gosselin (2014, p. 02) “a criação artística na universidade não é diferente da criação no meio não acadêmico, mas (...) requer um enquadramento adequado”. De acordo com este entendimento, destaque-se que criamos o *Show Opinião de Novo* na universidade dispondo de vasto arcabouço teórico, mas nossos conhecimentos empíricos aprendidos com as horas de prática teatral também foram úteis para resolver algumas questões do espetáculo. Ademais, a oportunidade de refletir nesta monografia sobre a peça depois dela ter sido criada possibilitará compreendê-la do ponto de vista científico. Por sua vez, este objetivo tem a ver com o “tratamento adequado” a que se referem as autoras na citação acima. Em outras palavras, aqui será possível enxergar melhor aspectos do processo criativo que não foram racionalizados a priori, de modo que este estudo aprofundado talvez aponte necessidades de adaptação ou correção do espetáculo para o futuro.

Em 2018, enquanto estávamos em sala de ensaio, a pergunta geradora que orientou nossa pesquisa era “como seria fazer o *Show Opinião* na atualidade?”. Em 2020, depois de termos criado o *Show*, nossa pergunta é “como fizemos nossa releitura?”. Esta segunda indagação guiará a investigação desta monografia que pretende expor as decisões que tomamos conscientemente ou ainda revelar o que esteve por trás de nossas escolhas que selecionaram determinados materiais em detrimento de outros.

No artigo “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”, Fortin e Gosselin (2014) discorrem sobre alguns tipos de pesquisa ligadas à produção artística. No período de sua criação, o projeto do *Show Opinião de Novo* enquadrava-se como tese-criação pois, além da investigação científica, nos propusemos a construir uma intervenção na sociedade através do espetáculo. Hoje, quando nos debruçamos

sobre o trabalho dramaturgico finalizado, podemos dizer que esta monografia é uma pesquisa sobre arte, nos moldes de uma etnografia interpretativa (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 08) que parte do “pensamento fenomenológico/hermenêutico que abrange a pesquisa focada na descrição e na compreensão da situação”.

Ainda sobre a metodologia que utilizaremos neste trabalho, pode-se dizer que está de acordo com o paradigma pós-positivista (FORTIN; GOSSELIN, 2014) ou, mais especificamente, que utilizaremos ferramentas de pesquisa qualitativa. Acreditamos que este método se adequa melhor às investigações ligadas ao campo subjetivo da arte uma vez que nosso objeto de pesquisa possui nuances muitas vezes não apreendidas pelo método quantitativo de estudo das ciências naturais. Em outras palavras, o método qualitativo que aqui foi empregado

(...) trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001. *Apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32).

Dentro do universo da pesquisa qualitativa, utilizaremos majoritariamente o procedimento da pesquisa bibliográfica (FONSECA, 2002). No entanto, considerando que nosso tema de pesquisa possui uma trajetória prática e ainda requer o estudo de narrativas históricas e políticas sobre o Brasil, a associação desta temática complexa com o método de pesquisa bibliográfica nos obriga à adoção de uma perspectiva dialética do estudo para que ele não fique apenas encapsulado no universo teórico. Afinal, trabalharemos com um “pensamento que [precisa] estar em constante diálogo com o real, isto é, [suas] categorias são apreendidas a partir da realidade, da observação empírica do movimento histórico concreto” (QUIROGA, 1991; PONTES, 1997. *Apud* LIMA; MIOTO, 2007, p. 40).

Nosso primeiro capítulo localiza historicamente o acontecimento do “Show Opinião” original, destacando sua importância para a cultura brasileira e também as inovações que seus realizadores atingiram com a peça. Em seguida, no segundo capítulo, contamos a história de nossa releitura e as situações de sua criação dentro da UFPB. O terceiro capítulo apresenta questões dramáticas mais contundentes. A partir do modelo do Sistema Coringa (BOAL, 1991), analisaremos elementos que aproximam e distanciam este método de nossa dramaturgia. Depois de compreender o Sistema, investigaremos duas ferramentas dramáticas muito presentes em nosso espetáculo, a narração épica e a colagem. Por fim, comentaremos cena a cena sobre as decisões de manutenção de trechos do roteiro original ou a inserção de novos textos.

O *Show Opinião de Novo* é um espetáculo que investiga elementos da sociabilidade brasileira. Desde a sua criação em 2018 e também nesta monografia foi imprescindível dedicar horas de leitura sobre o conhecimento da história brasileira. É importante demarcar isto como uma qualidade do espetáculo que nos obriga sempre ao estudo de conteúdos que nem sempre são postulados estético-teatrais, mas que são de grande utilidade para nossas vidas. São úteis não só porque têm potência para serem transpostos à linguagem teatral, mas são fundamentais na compreensão da cultura brasileira e, em última instância, obrigatórios para o exercício de nossa cidadania enquanto artistas.

## 1. O QUE FOI O “SHOW OPINIÃO”?

O “Show Opinião” estreou em 11 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. A encenação coube a Augusto Boal<sup>2</sup> e Dorival Caymmi Filho<sup>3</sup> encarregou-se da direção musical. O texto do espetáculo foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho<sup>4</sup>, Paulo Pontes<sup>5</sup> e Armando Costa<sup>6</sup>, que passaram por grupos como o Teatro de Arena, Oficina e também pelos Centros Populares de Cultura. Na ocasião da publicação do roteiro da peça, estes dramaturgos escreveram “As Intenções do Opinião” que era uma espécie de apresentação à dramaturgia e

<sup>2</sup> Augusto Pinto Boal (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1931 - Idem, 2009) foi diretor, autor e teatrólogo. “um dos únicos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, torna-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro à ação social” (AUGUSTO BOAL. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>3</sup> “Dorival Tostes Caymmi, (...) mais conhecido como Dori Caymmi, é um músico, cantor e compositor brasileiro, filho dos também músicos Dorival Caymmi e Stella Maris” Além de co-dirigir o show Opinião em 1964, trabalhou no espetáculo Arena Conta Zumbi em 1966. (DORI CAYMMI. In: Wikipedia – a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dori\\_Caymmi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dori_Caymmi)> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>4</sup> “Oduvaldo Vianna, filho, o Vianninha, como é comumente chamado – para diferenciá-lo do pai, também Oduvaldo Vianna – foi ator, dramaturgo, roteirista, ensaísta, ativista político e animador cultural. Atuou profissionalmente no teatro, no cinema e na televisão, marcando sua presença constante inclusive na imprensa, em entrevistas e em artigos teóricos” (ODUVALDO VIANNA FILHO. In: Brasil Memória das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>5</sup> “Vicente de Paula Holanda Pontes (Campina Grande, Paraíba, 1940 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1976). Dramaturgo, produtor de rádio e teatro, locutor, jornalista e tradutor” (PAULO PONTES. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397600/paulo-pontes>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>6</sup> “Armando Costa (Rio de Janeiro RJ 1933 - idem 1984). Autor, diretor e animador. Marca a linha do Grupo Opinião não apenas como co-autor de alguns de seus espetáculos mais importantes, mas também por sua atuação no teatro de resistência, que exerce por meio da coerência ideológica e da crítica em defesa dos interesses populares” (ARMANDO COSTA. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359322/armando-costa>> Acesso em: 10 de out 2018).

também um manifesto em que divulgaram suas perspectivas acerca dos caminhos da arte no Brasil dos anos 60. Segundo eles, era “preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente do dramaturgo brasileiro” (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 10). Partindo desta inquietação, a dramaturgia do “Show Opinião” demonstra uma preocupação com a valorização da cultura popular brasileira e seus realizadores, inclusive, afirmaram que o povo do Brasil deveria se curvar “à força de sua própria originalidade” (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 10).

Em cena estiveram Zé Kéti<sup>7</sup>, João do Vale<sup>8</sup> e Nara Leão<sup>9</sup>, posteriormente substituída por Maria Bethânia<sup>10</sup>. Em comum, estes artistas possuíam a opinião política de oposição ao golpe militar deflagrado em 1964, meses antes da estreia do Show. Destaque-se que as biografias desses músicos contribuíram para a construção do texto e repertório musical do espetáculo. A maioria das canções eram baiões e sambas, “ritmos característicos do cancionário popular que abordavam problemas e especificidades da vida das periferias [que englobam as favelas e os sertões]” (MENDES, 2018, p. 03).

O “Show Opinião” tornou-se um documento histórico e estético porque foi uma inovação em termos de espetáculo musical e teatral, um marco na história da música e teatro brasileiros. As canções e falas que se intercalavam opinavam discretamente sobre questões sociais e políticas, ainda que não fosse permitido pela censura do regime militar. Nesse sentido, considera-se que o Show

Tratava-se de uma primeira resposta ao golpe. Diziam os autores (Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes), no texto que apresenta a peça, que a música popular é tanto mais expressiva quando mais se alia ao povo na captação de novos

---

<sup>7</sup> José Flores de Jesus (Zé Keti) foi um compositor e cantor brasileiro. “Cantou o samba, as favelas, a malandragem e seus amores. Nasceu no bairro de Inhaúma [no Rio de Janeiro], em 16 de setembro de 1921, embora tivesse sido registrado, em 6 de outubro” (ZÉ KETI. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-keti/biografia>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>8</sup> “João Batista do Vale (Pedreiras, MA, 1934 - São Luís, MA, 1996) Cantor e compositor. Em 1947, vai com a família morar em São Luís e lá integra o Linda Noite, grupo de bumba meu boi, para o qual compõe versos. Por gostar de cantar e dançar recebe o apelido de Pé de Xote. Dois anos depois viaja para o sudeste do país em um pau de arara e pedindo carona. No longo trajeto, para em diversas cidades e desempenha as mais variadas tarefas, como pedreiro, ajudante de caminhão, artista de circo e garimpeiro” (JOÃO DO VALE. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208956/joao-do-vale>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>9</sup> Nara Lofego Leão foi uma cantora brasileira. “Com um ano de idade mudou-se com sua família de Vitória para o Rio de Janeiro. (...) Seu apartamento, localizado na Avenida Atlântica, no bairro de Copacabana (RJ), abrigou reuniões musicais frequentadas por compositores e intérpretes da emergente bossa nova. Ao lado desses artistas, participou, acompanhando-se ao violão, dos shows realizados nessa época nas universidades cariocas. (...) Ficou conhecida como ‘a musa da bossa nova’” (NARA LEÃO. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nara-leao/biografia>> Acesso em: 10 de out 2018).

<sup>10</sup> Maria Bethânia Vianna Telles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação – BA e é uma cantora brasileira irmã do cantor e compositor Caetano Veloso. Em 1965 foi convidada por Nara Leão para substituí-la no elenco do Show Opinião (MARIA BETHÂNIA. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/maria-bethania/dados-artisticos>> Acesso em: 10 de out 2018).

sentimentos e valores necessários para a evolução social (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 22-23).

Para os dramaturgos, além de retratar o povo brasileiro e criticar a ditadura, o “Show Opinião” também respondia aos problemas ligados à crise do teatro brasileiro nos anos 60 (BOAL, 1991). Segundo eles, o espetáculo

É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos. O teatro brasileiro tinha uma tradição de teatro de autor. A criação de um repertório ajustado às solicitações e inquietações do público. Uma supervalorização intelectual do teatro que tira sua espontaneidade, a importação mecânica de sucessos comerciais da Europa e Estados Unidos, um fetiche do teatro internacional (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 09).

A preocupação dos dramaturgos com a urgência de se fazer no Brasil um teatro que retratasse questões genuinamente brasileiras foi ligeiramente aliviada pelo êxito do “Show Opinião”. Em outras palavras, eles alcançaram aquilo que pretendiam no tocante à valorização da cultura popular. Segundo eles, “a música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música” (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 07). Podemos dizer que esta filosofia foi praticada na dramaturgia através da inserção de elementos como os relatos pessoais dos artistas e também as diversas referências à história do Brasil e da cultura popular.

Por fim, destaque-se que este sentimento nacionalista que justificou o interesse em retratar “o brasil genuíno” está diretamente ligado ao período histórico do final da década de 50 e início dos anos 60 (BOAL, 1991). Ocorreu nesta época a efervecência cultural e artística do Brasil e que, apesar da repressão militar, proporcionou a existência não só do “Show Opinião” como também de outros marcos na história do teatro brasileiro a exemplo dos espetáculos “Eles Não Usam Black Tie”<sup>11</sup>, “Arena Conta Zumbi”<sup>12</sup> e “Arena Conta

---

<sup>11</sup> De autoria de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), “A peça trata de uma greve operária, colocando em cena moradores de uma favela e seus problemas socioeconômicos. O texto faz um recorte preciso de um momento altamente dramático: o jovem operário Tião fura o movimento grevista, pois, tendo engravidado a namorada, teme perder o emprego na hora em que mais necessita dele. As conseqüências de sua atitude são dolorosas e ele é obrigado a enfrentar não apenas seu pai, o líder grevista, mas também sua própria namorada, que o impele à frente de luta e o abandona”(ELES NÃO USAM BLACK TIE. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>> Acesso em: 10 out 2018).

<sup>12</sup> “Marco da trajetória do Teatro de Arena, (...) a classe teatral se vê num contexto em que as peças existentes não dão conta de refletir as densas mudanças ocorridas no Brasil após o golpe militar de 1964. (...) *Arena Conta Zumbi* trata-se de colocar em cena um episódio complexo da história brasileira: a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência ao jugo português” (ARENA CONTA ZUMBI. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405104/arena-conta-zumbi>> Acesso em: 10 de out 2018).

Tiradentes”<sup>13</sup> (HOHLFELDT, 1999). Dentro deste contexto histórico, o “Show Opinião” representava uma

(...) postura politicamente engajada que tomava conta das representações culturais daquele momento, uma vez que a temática central do espetáculo é a discussão da realidade das classes populares subjugadas a viverem as dificuldades consequentes de uma sociedade capitalista, como a miséria, a fome, o êxodo e a marginalização. A soma de texto e repertório do Show Opinião possibilita o levantamento de questões de cunho social e político a partir da valorização de uma cultura periférica que estava fora dos grandes centros de divulgação cultural. No palco do Opinião, o povo não era apenas retratado e “cantado”, mas discutido, o que demonstra a possibilidade de fazer do teatro um espaço de reflexão pública que inspira um anseio de transformação (MENDES, 2009, p. 02).

## 2. CONTEXTO DE CRIAÇÃO DA RELEITURA: O *SHOW OPINIÃO DE NOVO*

No dia 14 de setembro de 2018, eu e Édson Albuquerque apresentamos o *Experimento Show Opinião de Novo* no componente curricular História do Teatro Brasileiro no curso de Bacharelado em Teatro da UFPB. No processo de construção deste experimento cênico, buscamos relacionar a pesquisa teórica sobre o “Show Opinião” e a sua relação com a identidade nacional brasileira (DEBRUN, 1990). Além disso, nos propusemos a reaplicar a metodologia de criação do espetáculo originário na elaboração do experimento que seria, a princípio, um “novo show”. Em outras palavras, fizemos o seguinte exercício imaginativo: “como seria fazer o Show Opinião na atualidade?” A partir daí, selecionamos trechos do roteiro original e reinterpretemos à nossa maneira, misturando referências da atualidade e também nossas biografias para refletir sobre o Brasil.

A primeira tarefa da elaboração do experimento foi o estudo dramatúrgico da obra original. A encenação dos anos 60 foi uma parceria do Grupo Opinião (RJ) com o Teatro de Arena (SP) em que Augusto Boal se utilizou de estratégias próprias do teatro brechtiano<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Em Arena Conta Tiradentes o “Teatro de Arena se debruça sobre (...) a Inconfidência Mineira. Tomando Tiradentes como o protótipo do herói revolucionário, o texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri expande e intensifica os procedimentos em torno do Sistema Coringa, que ganha, então, sistematização teórica. (...) No enredo, a Inconfidência é vista pelo ângulo dos acontecimentos dos anos 1960. A história, é refeita para incluir fatos, tipos e personagens relativos ao período anterior e posterior ao golpe militar de 1964” (ARENA CONTA TIRADENTES. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388493/arena-conta-tiradentes#:~:text=Pe%C3%A7a%20concebida%20no%20Sistema%20Coringa,movimento%20hist%C3%B3rico%3A%20a%20Inconfid%C3%A7%C3%A3o%20Mineira>> Acesso em: 30 de out. 2018).

<sup>14</sup> “Embora elementos da linguagem épica existam no teatro desde os seus primórdios, o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento. (...) O Teatro Épico utiliza uma série de instrumentais diretamente ligados à técnica narrativa do espetáculo, onde os mais significativos são: a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura de tempo-espaço entre as



Pouco tempo depois da criação do “Show Opinião”, Boal (1991) sistematizou esta experiência com o teatro épico brechtiano e criou o Sistema Coringa<sup>15</sup>. Segundo ele,

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é a sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas (Boal, 1991, p. 204).

Embora o Sistema Coringa tenha ficado mais conhecido por sua utilização nas montagens “Arena Conta Zumbi” e “Arena Conta Tiradentes”, o “Show Opinião” é contemporâneo destes espetáculos e, segundo Boal (1991, p. 195), todos integram a “fase dos musicais” do Teatro de Arena. Por esta razão, não por acaso são perceptíveis alguns vestígios da aplicação embrionária do Sistema Coringa na dramaturgia do “Show Opinião”, a exemplo de:

Opinião é uma colagem de fontes diversas: músicas, notícias de jornal, citações de livros, cenas esquemáticas e depoimentos pessoais situando as três realidades em cena, nucleadas em torno de Nara Leão (...) (a classe média intelectualizada), João do Vale (...) (o migrante nordestino) e Zé Kéti (...) (o sambista de morro) (SISTEMA CORINGA. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>> Acesso em: 30 de out 2018).

Compreendida a organização do roteiro de 1965, selecionamos temas centrais que pudessem cumprir as seguintes tarefas: resumir o roteiro original; representar tanto os artistas que estiveram na encenação dos anos 60 quanto os que executariam o experimento em 2018; permitir o diálogo mais aproximado com a atualidade. A partir daí esquematizamos três grandes blocos de cenas: o primeiro com a temática do histórico êxodo nordestino associada ao contraponto da reflexão sobre o nordeste atual; o segundo cujo mote é a reflexão sobre as grandes cidades e a marginalização das favelas (consequência do problema abordado na primeira cena); por fim, o terceiro fricciona as duas partes anteriores e acrescenta discussões

cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história” (TEATRO ÉPICO. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>> Acesso em: 30 de out 2018).

<sup>15</sup> “Modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal (...) para permitir a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, alterando as tradicionais relações narrativas do gênero dramático, apoiado numa proposta épica e crítica. (...) São empregados quatro procedimentos: a desvinculação ator/personagem (qualquer ator pode representar qualquer personagem, desde que vista a máscara correspondente), perspectiva narrativa unitária (o ponto de vista autoral é assumido ideologicamente pelo grupo que faz a encenação), ecletismo de gênero e estilo (cada cena tem seu estilo próprio - comédia, drama, sátira, revista, melodrama, etc. - independentemente do conjunto, que se transforma numa colagem estética de expressividades), uso da música (elemento de ligação, fusão entre o particular e o geral, introdução do ingrediente lírico ou exortativo no contexto mítico e dramático)” (SISTEMA CORINGA. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>> Acesso em: 30 de out 2018).

como industrialização brasileira, desigualdades regionais, mídia, relações de subserviência do Brasil com o exterior e o golpe militar de 1964.

Após a apresentação do Experimento em sala de aula, fizemos alguns ajustes dramatúrgicos para torná-lo um espetáculo menos teórico e mais teatral, mas ainda com a preocupação de manter a organização das temáticas citadas acima. Em 29 de outubro de 2018 estreou a primeira versão do *Show Opinião de Novo* no palco do Teatro Lima Penante, durante a programação da VI Semana de Teatro Universitário da UFPB. Além da estreia, outras apresentações acontecerem nos meses de novembro e dezembro do mesmo ano nos mais diferentes espaços. A partir dos debates suscitados com estas primeiras apresentações, sentimos a necessidade de convidar mais uma pessoa para integrar o elenco e agregar sua trajetória ao espetáculo.

A entrada da atriz Jamila Facury no ano de 2019 exigiu grandes alterações na estrutura da peça, ainda que não modificassem radicalmente as temáticas abordadas pela dramaturgia anterior. O ajuste na tonalidade das canções, as movimentações de cena e a inclusão textual dos assuntos concernentes à história de Jamila enquanto mulher negra, foram os principais acréscimos à segunda versão do espetáculo. No início de 2019, retornamos para sala de ensaio até apresentarmos a reestreia da peça no dia 06 de abril em uma apresentação na Casa de Cultura 163<sup>16</sup>.

A interface entre o show dos anos 60 e a sua releitura atual acontece de várias formas. Ora de forma explícita, como ocorre nas canções e trechos aproveitados na íntegra; e nas falas iniciais que contextualizam a importância do “Show Opinião” para o Brasil, e enfatizam a atuação de seus realizadores enquanto artistas engajados na reflexão sobre a política e cultura do país. Há também as citações indiretas ao período histórico em que ocorreu o “Show Opinião”, marcado pelo golpe militar de 64 e pelos primeiros reflexos da problemática industrialização brasileira.

A respeito da organização do roteiro do *Show Opinião de Novo*, observa-se a gradação de complexidade nos assuntos abordados pela encenação. Não que as temáticas tratadas nas primeiras cenas sejam banais, mas a forma com que são apresentadas, sobretudo na primeira cena, objetiva a imersão do público no universo do espetáculo. Da segunda parte do espetáculo em diante, torna-se mais complexa a articulação entre elementos estéticos e teóricos. Partindo desta complexidade, e através do jogo de cena de aproximação e

---

<sup>16</sup> A Casa de Cultura 163 foi uma república de estudantes do curso de teatro da UFPB localizada no bairro do Castelo Branco em João Pessoa e que, durante 2019, promoveu uma série de eventos culturais.

“distanciamento” brechtiano<sup>17</sup>, situações se desdobram “saindo de dentro umas das outras” para levar questionamentos ao público sobre a formação da sociabilidade brasileira.

### 3. PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA

Estudar uma obra de arte produzida há mais de cinquenta anos é tentar compreender até que ponto as questões políticas da época foram determinantes em sua elaboração. Mais do que isso, é importante perceber em que medida a obra foi construída para revelar ou esconder os objetivos de seus realizadores, bem como o contexto de sua concepção.

A dramaturgia do “Show Opinião” é bastante explícita na demarcação de seu período histórico. Ela também é transparente quanto ao interesse de investigar a história brasileira pelo viés contra-hegemônico da cultura popular, fazendo, inclusive, críticas ao regime militar. Ao passo em que estudávamos a dramaturgia, já com vistas em nossa releitura, percebemos que algumas características da peça original eram excessivamente datadas daquele período e que não caberiam em uma remontagem que se propunha à atualização, a menos que fosse o caso representar o “anacronismo” em cena.

Consideramos como a maior destas características o sentimento de nacionalismo dos anos 60 que, pelo menos na perspectiva dos dramaturgos, estava interessado em valorizar a cultura brasileira em detrimento da estrangeira. Em 2018, observamos que um sentimento ufanista como este não existia na sociedade de forma coletivizada tal qual havia nos anos 60. Ademais, nós próprios não partilhávamos de semelhante necessidade de afirmação do Brasil como potência criativa. Portanto, decidimos não focar neste aspecto e nos concentrarmos em outros elementos da obra que fossem mais próximos da nossa realidade.

Outra evidência do grande pertencimento do texto original a 1964 é a linguagem utilizada. Sabemos que o objetivo da peça não era reproduzir o eruditismo teatral e, neste sentido, muitas falas foram escritas a partir dos depoimentos pessoais, em linguagem coloquial, valendo-se de gírias e expressões populares da época. Quisemos preservar esta

---

<sup>17</sup> O teatro épico dialético de Brecht (1978) se constitui em oposição ao teatro burguês que tem base aristotélica e busca atingir o efeito ilusionista através da forma dramática. Este esforço para representar em cena uma suposta cópia da realidade busca, ao máximo, envolver emocionalmente o espectador, aproximá-lo da ficção. Na contramão, o efeito almejado pelo teatro de Brecht é o distanciamento ou estranhamento, que se expressa através de uma série de elementos capazes de interromper a fruição teatral e convidar o espectador à reflexão e não ao encantamento. Em contrapartida, a dialética do distanciamento proporciona a desnaturalização e desmistificação dos fenômenos sociais, evidenciando-os enquanto históricos. Trata-se de um artifício cênico que propõe um jogo de alienação em face da alienação que existe fora do palco (ROSENFELD, 1985).

característica, mas fizemos um tratamento do discurso para replicar esta qualidade, substituindo termos “antiquados” por palavras com uso mais corriqueiro atualmente.

Imprimimos nossas próprias necessidades na dramaturgia original e extraímos dela aquilo que não era anacrônico, a exemplo das discussões acerca de problemas sociais como as dificuldades de ser artista independente no Brasil, a miséria, o êxodo, os preconceitos regionais e raciais, etc. Não foi uma surpresa perceber que, dado o grande embasamento histórico por trás daquelas falas, a dramaturgia original não era meramente uma crônica cotidiana dos anos 60. A peça até podia se valer das histórias de vida de pessoas daquela época, mas, através delas, atacava problemas sociais enraizados na cultura brasileira. Problemáticas tão centrais na formação da sociabilidade do Brasil que são palpáveis até hoje.

Ainda que o texto original tenha sido escrito utilizando relatos pessoais de Nara Leão, Zé Ketí, João do Vale e Maria Bethânia e que a tessitura dramática tenha sido costurada a partir destas histórias de vida, o modelo clássico de escrita do texto teatral foi preservado. Isto significa que houve ao menos duas fases de trabalho. Primeiramente, a escrita “isolada” dos dramaturgos que se empenharam em selecionar fragmentos das entrevistas dos artistas. Posteriormente, a partir de uma ideia de texto mais ou menos finalizada, Augusto Boal assumiu o projeto de encenação da peça.

Arriscamos dizer que talvez a maior inovação do *Show Opinião de Novo* em relação ao espetáculo original tenha começado na forma com que o nosso texto foi produzido, ou seja, a partir do trabalho dramático colaborativo em sala de ensaio.

Antes do *Show Opinião de Novo*, minha experiência teatral se resumia ao trabalho de atuação e a alguns exercícios insipientes como encenador, ainda sem muito contato com o universo da dramaturgia. Para esta empreitada em uma área nova, foi muito importante que existisse um texto base sobre o qual seria erguido um novo projeto de encenação. O estudo aprofundado deste texto referencial me deixou à vontade para propor cenas novas depois que formulei um entendimento sobre o seu funcionamento.

Além disso, ter participado em 2017 enquanto ator da criação do espetáculo “Helenas” do Coletivo de Teatro Alfenim (PB) me fez ter contato pela primeira vez com ferramentas de criação colaborativa no teatro. Ter vivido esta experiência foi fundamental para que eu tentasse replicar esta prática no desenvolvimento do *Show Opinião de Novo*. Este tipo de trabalho que o grupo desenvolve na Paraíba desde 2007 foi herdado da Companhia do Latão (SP), grupo fundado pelo encenador e dramaturgo Marcio Marciano que, depois de ter se mudado para o nordeste, fundou também o Coletivo Alfenim. Cabe aqui destacar alguns

princípios norteadores deste modo de trabalho que foram muito úteis na elaboração do *Show Opinião de Novo*.

O trabalho colaborativo se contrapõe à clássica lógica funcionalista das produções teatrais que, partindo de um texto pronto, contratam encenador e elenco para, em poucos meses, montar um espetáculo. Optar pela colaboração significa a adoção de uma metodologia voltada principalmente para a pesquisa de grupos de teatro que têm interesse em produzir conjuntamente uma dramaturgia própria. Ademais, o método não é um sistema rígido e pode ser utilizado de diferentes formas a depender dos interesses de cada grupo (ARY, 2016).

O processo colaborativo costuma ser mais demorado do que uma montagem tradicional porque antes de existir a dramaturgia finalizada é preciso a etapa de investigação inicial. Depois que o grupo elege o tema ou mote da pesquisa, no nosso caso foi o “Show Opinião”, quem for responsável pela dramaturgia participa ativamente dos ensaios junto com o elenco e a direção para que descubram em conjunto aquilo que é mais potente cenicamente. Nesse sentido, não ocorre a clássica separação do dramaturgo para com o restante do processo de montagem e “o que acontece é a flutuação entre os polos de importância durante o processo de criação. Em cada etapa do processo há a elevação de uma função (encenação, dramaturgia ou atuação) ao patamar de foco de ação temporário” (ARY, 2010, p. 02).

Nesta primeira etapa é crucial o trabalho de improvisação dos atores para transformar em material cênico tudo aquilo que surgir durante a pesquisa, como fragmentos de texto ou premissas de cena que tanto podem ser oferecidas por eles próprios, quanto pelo dramaturgo ou pela direção. No início do processo estão todas as pessoas responsáveis pela investigação, constituindo uma espécie de chuva de ideias. Por esta razão, considera-se que trabalhar colaborativamente é um processo de desalienação teatral. Os artistas ficam imbricados na concepção do todo e não apenas na execução das particularidades de suas funções (ARY, 2016).

Pela pouca experiência em direção teatral e também em dramaturgia, nosso trabalho aconteceu na base da tentativa e erro. Tínhamos poucas certezas à priori quanto à escolha de materiais geradores de cenas, todas as sugestões precisavam ser bastante experimentadas antes de serem incluídas na peça. O texto do *Show Opinião de Novo* precisou ser reescrito diversas vezes e contém várias cenas que não existem no original dos anos 60. Para cada cena nova que fez parte do tratamento final, muitas outras foram descartadas durante o longo período de testagem em sala de ensaio porque se mostraram menos potentes. Por esta razão, considera-se que

O processo colaborativo possui um aspecto experimental por natureza. A apreensão do tema de forma teatral exige o mergulho da tentativa, o refazer da cena, em sua precariedade de elementos constitutivos, até se esgotar antes o coletivo criador, pois as possibilidades de formalização, como se sabe, são infinitas. Esta qualidade ajuda os sujeitos a compreender a complexidade de vieses que constituem um evento teatral, assim como introjetar procedimentos de criação que poderão ser acessados em futuros processos. No ato da repetição, aprimora-se a capacidade de criar (ARY, 2010, p. 02).

Após o esgotamento das possibilidades de pesquisa, começa a segunda fase de trabalho que consiste na organização e seleção dos materiais levantados na sala de ensaio. Diante do que foi mostrado, cabe à dramaturgia e direção fazer escolhas em relação ao texto e ao formato do espetáculo, muitas vezes constituindo o que se chama de “texto espetacular” ou cênico (PAVIS, 2008, p. 409), como ocorreu no caso do *Show Opinião de Novo*. Em outras palavras, nesta segunda etapa,

Cabe ao dramaturgo empreender a organização das ações, a partir de todo o material criado durante os ensaios. Ao final, a organização desse material forja uma literatura dramática potente e experimentada, fruto de escolhas realizadas a partir de experimentações cênicas vivas (ARY, 2010, p. 03).

O fato de termos percorrido os caminhos da criação colaborativa proporcionou não só a criação do texto cênico do *Show Opinião de Novo* e do próprio espetáculo, mas culminou no alcance do objetivo máximo deste método: o seu viés pedagógico. A princípio, éramos estudantes do curso de teatro que desejavam aprender mais sobre a dimensão prática do nosso ofício. Este tipo de conhecimento geralmente não se aprende apenas em sala de aula ou em exercícios práticos isolados que são pré-requisitos para a conclusão das disciplinas do curso. Encontramos o nosso aprendizado não só estudando o “Show Opinião”, mas através das dificuldades superadas para fazer nossa releitura dele.

Um dos caminhos para estudar o “Show Opinião” foi investigar a teoria de Augusto Boal (1991), encenador responsável pela montagem do espetáculo nos anos 60. A partir da trajetória histórica do Teatro de Arena (SP), acolhemos a sugestão do próprio Boal de que todas as fases deste grupo serviram para que ele elaborasse um de seus métodos que ficou conhecido como Sistema Coringa. Portanto, consideramos a hipótese de que o “Show Opinião” foi uma espécie de laboratório onde Boal testou elementos que mais tarde estariam formalizados no Sistema. A partir desta premissa, investigaremos esta metodologia no capítulo seguinte para encontrar semelhanças e diferenças deste método em relação à nossa releitura.

### 3.1 O SISTEMA CORINGA

No livro “Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas”, Augusto Boal (1991) escreveu uma série de artigos sobre os fundamentos estéticos do Teatro do Oprimido. Em um desses artigos ele expôs suas considerações sobre o Sistema Coringa, definindo os pressupostos teóricos deste método, suas técnicas dramatúrgicas e também orientações que o método exige para a encenação. Os espetáculos “Arena Conta Zumbi” (1964) e “Arena Conta Tiradentes” (1967) são exemplos de peças que foram criadas a partir deste método desenvolvido no âmbito do Teatro de Arena de São Paulo.

Antes de analisarmos o Sistema Coringa, vale mencionar que esta metodologia foi desenvolvida antes que Boal (1991) sistematizasse propriamente as técnicas do Teatro do Oprimido (T.O.). Fazer este destaque é importante para evitar possíveis confusões entre termos dentro do pensamento de Boal. Faz parte do T.O. a técnica de Teatro Fórum em que é preciso que um ator ou atriz interprete o papel do curinga (com “u”). Embora haja semelhanças com a função desempenhada pelo coringa (com “o”) que integra o Sistema, tratam-se de propostas diferentes. Cabe para a nosso estudo apenas a noção de coringa que será analisada adiante.

Os motivos que levaram à criação deste Sistema não são razões meramente estéticas, mas sim econômicas. Boal (1991) explica que o Sistema Coringa é uma reação à crise do teatro nos anos 60, período em que a arte cênica perdeu público e financiamento em decorrência da ditadura militar brasileira. Segundo Boal,

(...) tempos atrás, o dinheiro e a inflação apostavam corrida. Hoje, o dinheiro parou de crescer e a inflação só acabou para quem tem mordomo e não vai à feira. A platéia, em geral, constitui-se de gente sem mordomia. Por isso, a carência de dinheiro elimina do orçamento doméstico todas as atividades familiares dispensáveis ou substituíveis: quem não tem cão caça com gato, quem não vai ao teatro vê televisão do vizinho (BOAL, 1991, p. 186).

Ainda de acordo com Boal (1991, p. 187), a metodologia de trabalho proposta pelo Sistema Coringa permite a elaboração de espetáculos “revolucionários” e politicamente engajados com as pautas de esquerda, ainda que em condições de precarização da profissionalização do ofício teatral. Para o autor,

Não se pode ficar esperando que ocorram modificações fundamentais na política econômica, de forma a que se devolva ao povo a possibilidade de compra. Deve-se enfrentar cada situação no âmbito da própria situação, e não segundo perspectivas otimistas. E estes são os dados: falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta apoio oficial a qualquer campanha de popularização e sobram restrições oficiais (impostos e regulamentos). Nesse panorama hostil, a montagem obediente ao sistema do Coringa torna-se capaz de apresentar qualquer texto com

número fixo de atores, independentemente do número de personagens, já que cada ator de cada coro multiplica suas possibilidades de interpretação. Reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis (BOAL, 1991, p. 212).

Embora seja uma parceria com o Grupo Opinião do Rio de Janeiro, o “Show Opinião” faz parte da trajetória de pesquisas do Teatro de Arena de São Paulo e integra a “fase dos musicais” (BOAL, 1991, p. 195) do grupo paulista. “Arena conta Zumbi” formalizou a inauguração do Sistema Coringa em sua inteireza, mas é possível identificar traços embrionários deste método também no “Show Opinião”, cuja estreia antecedeu “Arena Conta Zumbi” em alguns meses. Por exemplo, é comum aos dois espetáculos a organização dramática que Boal (1991, p. 200) chama de “colcha de retalhos” e também a força motriz que influenciou suas criações: a necessidade de discutir através do teatro a cultura brasileira.

A hipótese de que o “Show Opinião” serviu de laboratório para a investigação do Sistema Coringa também é plausível porque “Arena Conta Zumbi” pertence ao mesmo momento histórico da criação do Show. Coincidiram ambos “com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional. Na mesma época nasceram a Bossa Nova e o Cinema Novo” (BOAL, 1991, p. 191).

Segundo Boal (1991, p. 200), os espetáculos criados a partir do Sistema Coringa apresentam-se como “uma colcha de retalhos formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos e canções”. A fragmentação da estrutura dramática possibilita que a peça se desenvolva em dois níveis complementares que são a fábula<sup>18</sup> e a conferência. A fábula é a narrativa contada pelo viés dramático<sup>19</sup> e aristotélico. Nela apresenta-se o

---

<sup>18</sup> “Para Aristóteles, em conformidade com seus princípios filosóficos e, particularmente, com sua teoria da mimese, o autor trágico é acima de tudo um ‘artífice de fábula’. Isso significa que sua preocupação principal é agenciar entre si as ações que compõem a peça. Agenciá-las de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace – através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento – do conflito e permita assim a catarse. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um ‘belo animal’, ‘nem muito grande nem muito pequeno’ e ‘bem proporcionado em todas as suas partes’, constitui provavelmente a pedra angular da Poética. Ordem, extensão e completude são os critérios que permitem distinguir a boa fábula segundo Aristóteles. E, por ‘ordem’, convém entender ordem causal e não meramente cronológica. Sistematização de fatos e ações, a fábula aristotélica surge efetivamente, em sua conformidade com o belo animal, como entidade biológica fundada numa verdadeira concatenação das ações” (SARRAZAC, 2013, p. 64).

<sup>19</sup> De acordo com Anatol Rosenfeld (1985, p. 17), a definição substantiva do gênero dramático engloba “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador”. Conforme este autor, “se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática. Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc” (ROSENFELD, 1985, p. 17 e 18). A aproximação aristotélica em relação ao gênero dramático acontece porque o drama exige que o autor delegue para personagens exemplares o curso da história, de modo que ela será desenvolvida sem a intervenção de mediadores externos à narrativa e, como característica principal, o drama busca desenvolver a sua ação sempre no presente, como se fosse uma cópia da vida (ROSENFELD, 1985, p. 31).



percurso de personagens através de acontecimentos com início, meio e fim. Já a conferência são as interrupções epicizantes<sup>20</sup> inseridas entre a estrutura dramática da fábula e que funcionam como comentários, digressões, explicações e problematizações sobre aquilo que os personagens demonstram em cena ou sobre os temas abordados na peça. Para Boal (1991, p. 209),

(...) as “Explicações” que ocorrem periodicamente procuram fazer com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis diferentes e complementares: o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da “conferência”, na qual o Coringa se propõe como exegeta<sup>21</sup> (BOAL, 1991, p. 209).

A organização do elenco dentro do Sistema Coringa também é uma decorrência destes dois níveis narrativos. Embora haja a pretensão de que o trabalho de atores e atrizes seja coletivizado<sup>22</sup> e, em uma mesma sessão, todos possam interpretar todos os personagens da peça, existe dentro do sistema a divisão do elenco entre as funções protagonista<sup>23</sup> (para as cenas próprias da fábula) e a coringa<sup>24</sup> (para as cenas da conferência, em que é possível dissociar ator e personagem de forma mais radicalizada).

---

<sup>20</sup> Epicização é o uso de recursos narrativos próprios do gênero literário épico, que é conhecido pela presença da narração. Segundo, Rosenfeld (1985, p. 25), “existe uma distância entre o narrador e a história que ele narra, visto que a mesma ocorreu no passado e ele se limita a descrever as circunstâncias objetivas que a envolveram. Esta liberdade para contar a história permite que o narrador manipule aquilo que conta e faça isso de acordo com a sua visão de mundo, tecendo comentários, digressões e reorganizações da narrativa”. Nas palavras de BARBOLOSI e PLANA, (2013, p. 61), “epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (...) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama”.

<sup>21</sup> Exegeta é a pessoa que executa a exegese. Exegese é a atividade de interpretação de texto literário ou obra artística.

<sup>22</sup> A ideia de trabalho coletivizado entre atrizes e atores também é uma importação que o sistema coringa fez do método brechtiano de teatro épico. Em seu “Pequeno Organon para o Teatro”, Brecht (1978) analisa que a divisão clássica do elenco entre protagonista *versus* elenco secundário é um reflexo das desigualdades entre as classes sociais. Para ele, a hierarquização no fazer teatral mantém as estruturas de desigualdade social e também entre pessoas que desempenham as mesmas funções. Segundo o autor, “os atores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber umas das outras tudo aquilo que necessitam reciprocamente. Convém, igualmente, que os atores vejam suas personagens serem imitadas por outrem, que as vejam com outras configurações. (...) Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator consolida, sobretudo, a decisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho” (BRECHT, 1978, p. 123).

<sup>23</sup> A função protagonista dentro do sistema coringa é de ordem dramática e se destina à criação de vínculo empático da personagem com a platéia. Não necessariamente o protagonista da história ocupará a função protagonista, mas sim aquela personagem que o autor ou diretor deseja vincular empaticamente ao público. Segundo Boal (1991, p. 214), “o ator protagonista deve ter a consciência do personagem e não a dos atores. Sua vivência não se interrompe nunca, ainda que simultaneamente possa estar o Coringa analisando qualquer detalhe da peça: ele continuará sua ação verdadeiramente como personagem de outra peça perdido em cenário teatralista. (...) Não só o comportamento do ator deve obedecer o critério da verossimilhança, mas também sua concepção cenográfica: sua roupa, seus adereços devem ser o mais autênticos possíveis”.

<sup>24</sup> A função coringa é o oposto da protagonista. Para Boal (1991, p. 216), “todas as possibilidades teatrais são conferidas à função Coringa: é mágico, onisciente, polímorfo, ubíquo. Em cena, funciona como *menneur du jeu*, *raisonneur*, mestre-de-cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contra-regra, diretor

Além da fábula e conferência, outra característica dramatúrgica que o Sistema Coringa propõe é a utilização de diferentes estilos (ou gêneros) dentro da mesma peça, possibilitando que cada cena seja resolvida de forma independente e o trânsito entre fábula e conferência seja explorado de diferentes maneiras. Segundo Boal (1991), a liberdade do Sistema Coringa que autoriza o trabalho com vários gêneros possibilita que o espetáculo se beneficie de diversas qualidades estéticas e que elas sejam aplicadas individualmente a cada cena, quando for o caso. Isto se contrapõe ao preceito aristotélico de unidade que limita as possibilidades criativas. Em outras palavras,

No Coringa pretende-se propor um sistema permanente de fazer teatro (estrutura de texto e estrutura de elenco) que inclua em seu bojo todos os instrumentais de todos os estilos ou gêneros. Cada cena deve ser resolvida, esteticamente, segundo os problemas que ela, isoladamente, apresenta. Toda unidade de estilo traz o empobrecimento inevitável dos processos possíveis a serem utilizados. Habitualmente, selecionam-se os elementos de um só estilo, daquele que se revela ideal para o tratamento das principais cenas da peça; em seguida, os mesmos instrumentos são aplicados à solução de todas as cenas, mesmo quando se mostrarem absolutamente inadequados. Por isso, decidimos resolver cada cena independentemente das demais. Assim, o realismo, surrealismo, pastoral bucólica, tragicomédia ou qualquer outro gênero ou estilo estão permanentemente à disposição de autor e diretor, sem que estes, por isso, se obriguem a utilizá-los durante toda a peça ou espetáculo (BOAL, 1991, p. 209).

O risco deste trabalho fragmentário que abre mão de uma ideia de unidade para viabilizar a incorporação de cenas com gêneros e estéticas variadas é a mistura indiscriminada de referências e o prejuízo na comunicação com o público. Segundo Boal (1991, p. 209), através do Sistema Coringa, “pode-se perfeitamente cair na total anarquia”. A solução para que isto não ocorra é a ênfase que a dramaturgia e encenação precisam atribuir aos momentos de conferência do espetáculo, que podem servir para organizar a narrativa em torno de uma tese e fazendo com que a peça funcione como uma espécie de julgamento. Em outras palavras,

Pretende-se escrever obras que sejam fundamentalmente julgamentos. E, como num tribunal, os fragmentos de cada intervenção podem ter a sua própria forma, sem prejuízo da forma especial de julgamento, mas assim como no Coringa cada capítulo ou cada episódio pode ser tratado da maneira que melhor lhe convier sem prejuízo da unidade que será dada, não pela permanência limitadora de uma forma, mas pela pletora estilística referida à mesma perspectiva (BOAL, 1991, p. 209-210).

Diante destas considerações a respeito do funcionamento do Sistema Coringa, cabe repetir que nem o “Show Opinião” dos anos 60 e tampouco nossa releitura apresentam todos os elementos descritos anteriormente. Afinal, nenhum dos espetáculos foi criado através da

---

de cena, *regisseur*, *kurogo*, etc. Todas as explicações constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos corifeus ou pela orquestra coral”.

cartilha do referido sistema, apesar de serem “colchas de retalhos” que apresentam cenas com funcionamentos internos individualizados. Cabe, a partir de agora, destacar as aproximações e distanciamentos do *Show Opinião de Novo* com o método do Sistema Coringa.

Inicialmente, em nosso espetáculo não existe a dimensão de fábula e, por sua vez, o elenco não desempenha em nenhum momento a função protagonista. Por esta razão, também não é solicitado que interpretem cenas à moda dramática para simular alguma pretensão ilusionista e, assim, cativarem a empatia do público. Também ocorre a não identificação dos atores com as personagens que lhe foram designadas, uma característica que também está presente no Sistema Coringa, especificamente na função coringa.

A respeito deste fenômeno de não identificação do ator e da atriz com a personagem que interpretam, Brecht (1978) afirma que

Visto que não se identifica com a personagem que representa, é possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar sua opinião a respeito dela, incitar o espectador – também não solicitado a qualquer identificação a criticá-la. A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige (BRECHT, 1978, p. 84).

A partir desta proposta de representação-colóquio, todas as cenas do *Show Opinião de Novo* estão alinhadas com a função de conferência do Sistema Coringa. Isto ocorre em parte porque na dramaturgia original já existia esta preponderância conferencial, mas, sobretudo, porque nossa releitura originou-se dentro do ambiente acadêmico com a apresentação de um seminário que investigou o fenômeno do “Show Opinião” dos anos 60 enquanto documento histórico e estético do teatro brasileiro.

Concordamos com Anatol Rosenfeld (1982, p. 11) quando alega que “o pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções brechtianas”. Diante desta afirmação, vale destacar que o Sistema Coringa não inaugurou a abertura do teatro à ciência, mas se apropriou dos postulados épico-dialéticos de Brecht (1978). Influenciado pelo avanço científico dos séculos XIX e XX, o dramaturgo alemão já havia sinalizado a potência da interface científica dentro da arte. Segundo ele,

(...) a arte e a ciência atuam de maneiras muito distintas (...). No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência. (...) Creio que só poderão ser cabalmente conhecidos aqueles grandes e complexos acontecimentos do mundo dos homens que, para melhor compreensão, chamarem a si todos os recursos possíveis (BRECHT, 1978, p. 50-51).

O pensamento cientificista brechtiano interferiu na elaboração do Sistema Coringa e, por sua vez, este segundo resvalou nas dramaturgias do “Show Opinião” e também em nossa

releitura. A convergência desta cadeia de referências só foi possível porque estas obras estético-teatrais estão alinhadas a uma teoria política convergente.

Esta filosofia se expressa através do seguinte esquema: coube ao teatro a tarefa de representar o mundo, mas a estratégia escolhida para esta representação deve levar em consideração a necessidade de que o mundo seja passível de transformação. Corroborando com esta premissa, Brecht (1978, p. 06) afirma que “a questão da viabilidade de uma reprodução do mundo é de ordem social”. Isto significa que qualquer reprodução artística e superficial do mundo, capaz apenas de retratá-lo aparentemente livre da interface econômica e histórica nas relações humanas, está comprometida com a manutenção das desigualdades sociais.

Uma vez que o pensamento científico se proponha ao estudo aprofundado acerca dos fenômenos sociais e o seu objetivo seja transformar o mundo para oferecer melhor qualidade de vida às pessoas, a sua utilização no teatro de Brecht, Boal e também no nosso será bem vinda. É isto que Brecht (1987) quis dizer com chamar todos os recursos possíveis para primeiro conhecermos, e só depois transformarmos, o mundo. Em outras palavras, trata-se do uso da ciência para “fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro, eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da ‘humanização do homem’” (ROSENFELD, 1982, p. 12).

No entanto, a apropriação do discurso científico não pode ser traduzida de forma literal para a cena, afinal, discurso científico e discurso teatral são ferramentas distintas para a transformação do mundo. Para realizar o intercâmbio entre elas é necessária certa adaptação. De acordo com Brecht (1978),

Tudo o que uma poesia contiver de caráter científico tem de estar completamente transposto para o plano da poesia. Este aproveitamento poético de elementos científicos contribui também para o prazer que vem do aspecto poético propriamente dito. Porém, para que tal transposição não resulte em prejuízo do prazer científico, é necessário aprofundar o pendor para uma íntima penetração nas coisas, é necessário cultivar o desejo de tornar o mundo susceptível de ser dominado; deste modo, nos asseguramos, numa época de grandes descobertas e invenções, da fruição de sua poesia (BRECHT, 1978, p. 52).

A referência à poesia expressa acima pode ser plenamente aplicável à lógica teatral. Ademais, esta permuta entre discurso científico e teatro foi um exercício trabalhado na criação do *Show Opinião de Novo*. Em 2018, nós nos deparamos com o desafio de traduzir um trabalho acadêmico para a linguagem cênica, transmitir o conteúdo científico pesquisado através do teatro sem perder as potências de cada uma das linguagens e, ao mesmo tempo, fortalecendo uma à outra.

Para que isto acontecesse, no tocante às partes principais<sup>25</sup> que compõem a estrutura formal do Sistema Coringa, pode-se dizer que o *Show Opinião de Novo* utiliza-se em sua grande maioria de cenas de explicação. Segundo Boal (1991),

(...) uma explicação é uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e dita pelo coringa em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem a conta (...) Pode-se conter qualquer recurso próprio da conferência: slides, leitura de poemas, documentos, cartas, notícias de jornais, exibição de filmes, de mapas, etc. Pode inclusive refazer cenas a fim de enfatizá-las ou corrigi-las, incluindo outras que não constem do texto original, no caso de adaptações e a fim de maior clareza (BOAL, 1991, p. 218).

Guardadas as devidas proporções de que no *Show Opinião de Novo* não dispomos de banda com violão, flauta e bateria, muito menos de uma orquestra coral, outra contribuição do Sistema Coringa para nossa releitura foi o modo como se utiliza da música em cena. Para Boal (1991, p. 202), “a música tem o poder de, independentemente de conceitos, preparar a plateia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música”. No entanto, a função dramaturgical das canções no *Show Opinião de Novo* vai além de sua mera utilização lúdica. Conforme será analisado adiante, em várias cenas as músicas se equiparam ao texto discursivo e também funcionam como comentários ou transições das cenas.

Em suas notas sobre a ópera “Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny”, Brecht (1978, p. 11) listou uma série de funções dramaturgicas para a música em seu teatro épico que podem ser encontradas em nosso espetáculo. Segundo este autor, geralmente o artifício musical é utilizado nos espetáculos para: apresentar o texto; intensificar o efeito do texto; interpor e ilustrar o texto; pintar situações psicológicas.

Ainda segundo o mesmo autor, a música também pode ser uma ferramenta facilitadora da compreensão textual e, além disso, um elemento cênico muito potente e capaz de assumir posições políticas diante do texto. Para isto, basta apenas que a canção seja executada como um relato e não objetivando apenas a fruição sonora (BRECHT, 1978, p. 17). Conforme será analisado mais adiante, várias canções interpretadas no *Show Opinião de Novo* possuem este caráter de depoimento.

Ainda analisando a função musical das canções em nossa releitura, destaco a importância de uma referência que foge às normas do Sistema Coringa. Trata-se das

---

<sup>25</sup> De acordo com Boal (1991, 217), “além da estrutura de elenco, o Coringa terá também, em caráter permanente, uma única “estrutura de espetáculo” para todas as peças. Este divide-se em sete partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação”.

orientações que Brecht (1978) registrou no livro *Estudos Sobre Teatro* a respeito da maneira de se cantar canções para o seu teatro épico dialético. Segundo o dramaturgo alemão,

(...) ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o pleno discurso prosaico e está cantando. O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si. Em caso algum se deverá entender por discurso elevado um grau superior do discurso prosaico e, pelo canto, um grau superior do discurso elevado. Em caso algum deverá aparecer o canto onde quer que lhe falhe a palavra por excesso de sentimento. O ator não só precisa cantar como também mostrar ao público que está cantando. Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção – será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? (...) Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator (...) Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator mostre que está mostrando algo (BRECHT, 1978, p. 27-28).

Certamente, estas recomendações de Brecht (1978) que tentamos executar em nossa peça estão mais na ordem da encenação e atuação do que propriamente na seara da dramaturgia. No entanto, seria leviano não expor a justificativa estética que motivou a escolha das canções do espetáculo e também condicionou a forma de executá-las. Apesar de breve, esta análise geral sobre as canções do *Show Opinião de Novo* foi necessária porque elas são peças fundamentais do espetáculo e compõem mais da metade da dramaturgia.

Outra aproximação da proposta do Sistema Coringa com o *Show Opinião de Novo* é a noção anti-aristotélica<sup>26</sup> (presente na função coringa) de que os personagens não são sujeitos da ação dramática, mas sim objetos dela. Esta opinião também é um postulado brechtiano que compreende que as ações concretas demonstradas em uma obra épico-dialética não existem apenas pelo impulso da subjetividade das personagens, mas são condicionadas pela estrutura histórica, social, política e econômica. Do mesmo modo acontece com as personagens que rapidamente aparecem no *Show Opinião de Novo*, em momento algum foram escritas ou são interpretadas com as técnicas próprias dos ilusionismos próprios do gênero dramático. Em nossa peça, elas existem apenas enquanto ilustrações e comentários de fatos históricos.

---

<sup>26</sup> Na filosofia existe um embate a respeito da dicotomia entre personagem-sujeito e personagem-objeto. De acordo com Boal (1991, p. 211-212), esta divergência “esquemáticamente, deriva da consideração de que o pensamento determina a ação ou, ao contrário, a ação determina o pensamento. A primeira posição é exaustivamente defendida por Hegel (...) e muito antes por Aristóteles. Afirmam os dois (...) que a ação dramática resulta do livre movimento do espírito do personagem (...) e as ações concretas têm origem na subjetividade do personagem. Brecht (...) defende a posição oposta: o personagem é o reflexo da ação dramática e esta se desenvolve por meio de contradições objetivas, ou objetivas-subjetivas, isto é, um dos pólos é sempre a infra-estrutura econômica da sociedade, ainda que seja o outro um valor moral.

Segundo Boal (1991, p. 212), “no Coringa, a estrutura dos conflitos é sempre infra-estrutural, ainda que se movam os personagens ignorantemente neste desenvolvimento subterrâneo, isto é, ainda que sejam hegelianamente livres”. O mesmo autor ainda cita Brecht para afirmar que o dramaturgo alemão “defende que o personagem é o reflexo da ação dramática e esta se desenvolve por meio de contradições objetivas, ou objetivas-subjetivas, isto é, um dos pólos é sempre a infra-estrutura econômica da sociedade, ainda que seja o outro um valor moral” (BOAL, 1991, p. 212).

Por fim, outra convergência entre o Sistema Coringa e o *Show Opinião de Novo* é o contexto de “crise do teatro brasileiro”. Referindo-se ao ano de 1967, Boal (1991) afirmou que

No momento, o teatro brasileiro atravessa sua maior crise, a única que chegou simultaneamente em todos os níveis de suas preocupações: crise econômica, de platéia, de caminhos, de ideologia, de repertório, de material humano. E a crise, de saudável, traz apenas a necessidade urgente de reformulações, que também se pretendem em níveis diversos (BOAL, 1991, p. 206).

Hoje, em 2020, na Paraíba e no Brasil, mesmo antes da pandemia de covid-19 que paralisou as atividades presenciais do teatro, vivíamos a triste realidade de sufocamento, precarização, escassez de público e patrulhamento político das artes cênicas. Semelhante à ditadura, o contexto político atual é de desmonte das estruturas democráticas e de guinada vertiginosa do Estado em direção ao fascismo. Esta conjuntura obriga que nós, artistas do teatro, descubramos métodos de sobrevivência para nossos corpos, nossa classe e nosso ofício. Certamente, a experiência do Sistema Coringa é uma grande inspiração para grupos de teatro que desenvolvem iniciativas de baixo orçamento e tentam driblar as dificuldades de se fazer teatro de grupo hoje.

### 3.2 PARA ALÉM DO SISTEMA CORINGA

Não pretendemos com esta monografia definir estritamente os limites do *Show Opinião de Novo* ou tentar enquadrá-lo dentro de um tipo de espetáculo. Interessa-nos muito mais acolher a polifonia de possibilidades e semelhanças entre a nossa releitura e os empréstimos de elementos que ela faz de gêneros como o teatro didático, teatro musical, show de variedades, teatro de revista ou esquetes do teatro popular.

Ainda sobre estas possibilidades de semelhança, vale destacar que uma das mais próximas à nossa proposta é o chamado teatro documentário (LESCOT, 2013). Nossa organização fragmentária trata de temas históricos e políticos, abordando-os em chave retrospectiva e em cenas não dramáticas. Através de nosso caleidoscópio de cenas, pretendemos levar o público à reflexão social. Em outras palavras, nosso espetáculo está de acordo com a proposta documentária porque

A estética documentária (...) põe em xeque as noções de ficção e de personagem, a partir do momento em que o ator representa uma multiplicidade de figuras, e que cada sequência se desfaz assim que composta para se metamorfosear em outro episódio. A ação fragmenta-se em minifábulas anônimas cimentadas pela estrutura dialética da demonstração política, e não mais por um princípio de ligação orgânica. Do *continuum* dos fatos reais são extraídos acontecimentos e fenômenos sociais recorrentes, para construir sequências que reproduzem sob a forma de um esquema-tipo o modelo observado e ao mesmo tempo mais facilmente analisável (LESCOT, 2013, p.152).

Conforme será visto adiante no capítulo de análise cena a cena, muitas teses sociológicas, econômicas e culturais foram necessárias para embasar os assuntos que trouxemos para a peça. À época da montagem de nosso espetáculo, estudar estes textos transversais foi mais urgente do que encontrar um formato para o *Show Opinião de Novo* que já estava seguindo a estrutura formal do texto original. No entanto, para escrever esta monografia tivemos mais tempo e também relativo distanciamento em relação ao objeto de pesquisa. Isto proporcionou que investigássemos com mais atenção a vinculação do *Show Opinião de Novo* a formatos dramatúrgicos.

Foi importante estudar o Sistema Coringa para compreender que nosso espetáculo não se enquadra perfeitamente dentro de sua metodologia. No entanto, a grosso modo, é como se tivéssemos aproveitado a premissa de resolver cada cena de forma individualizada e então retirado toda a parte protagônica dramática do Sistema. Montamos nossa releitura apenas com a função coringa, sem também respeitar a divisão de episódios que Boal (1991) estabeleceu como importante para seu Sistema.

Por fim, considerando que a metodologia proposta pelo Sistema Coringa não atende integralmente à dramaturgia do *Show Opinião de Novo*, analisaremos a partir de agora duas ferramentas que foram bastante usadas em nosso espetáculo: a narração épica e a colagem. A análise compartimentada das duas técnicas serve para este trabalho como estudo, mas, no entanto, para a feitura da nossa dramaturgia elas foram indissociáveis.



### 3.2.1 NARRAÇÃO ÉPICA

Segundo Boal (1991), o interesse de comunicar com o público as intenções do autor ou dos realizadores de um espetáculo é um fenômeno recorrente no teatro. Em suas palavras,

(...) a necessidade de analisar o texto e revelar essa análise à platéia; de enfocar a ação segundo uma determinada e preestabelecida perspectiva e só dessa; de mostrar o ponto de vista do autor ou dos recriadores – essa necessidade sempre existiu e sempre foi respondida diversamente (BOAL, 1991, p. 207).

Dramaturgicamente, é possível resolver esta demanda de comunicação entre autor e público através de diferentes possibilidades que carregam consigo os seus respectivos gêneros literários<sup>27</sup> e afinidades estéticas. Algumas destas alternativas são, por exemplo:

O monólogo, [que] em geral, serve para oferecer à platéia um prisma através do qual possa entender a totalidade dos conflitos do texto. O Coro da tragédia grega, que tantas vezes atua como moderador, analisa também o comportamento dos protagonistas. O *raisonneur* das peças de Ibsen quase nunca tem uma função especificamente dramática, revelando-se a cada instante porta-voz do autor (BOAL, 1991, p. 207 e 208).

O uso da narração intermediada pelo elenco também é uma possibilidade de comunicar as intenções do autor com o público. Por sua vez, o recurso da narração não é uma inovação teatral, mas tem ligação direta com a literatura, especialmente com o gênero épico<sup>28</sup>. Em outras palavras,

se há alguma coisa a contar e a guardar da história, faz-se necessário um eu da narrativa; esse ‘sujeito da forma épica’ (...) remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central (BARBOLOSI; PLANA, 2013, p. 61).

Sabemos que a voz narrativa é uma característica marcante das obras épicas e que ela pode exprimir os pensamentos do autor e não de uma personagem da fábula. Esta situação ocorre no *Show Opinião de Novo* e nossa voz épica “não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar” (ROSENFELD, 1985, p. 24).

Neste mesmo entendimento, Anatol Rosenfeld (1985, p. 24) acrescenta ainda que “o narrador muito mais do que se exprimir a si mesmo (o qual naturalmente não é excluído), quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele”.

<sup>27</sup> Os gêneros literários podem ser nomeados como lírico, épico e dramático. No livro *O Teatro Épico* de Anatol Rosenfeld (1985), o autor analisa a teoria dos gêneros de forma bastante didática. Para quem se interessar em saber mais sobre esta temática, vale a leitura.

<sup>28</sup> Ao analisar a teoria dos gêneros literários, Anatol Rosenfeld (1985, p. 17) classifica as obras épicas, poemas ou não, como sendo “de extensão maior em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos”. O mesmo autor exemplifica: “se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Portanto, existe uma distância entre o narrador e a história que ele narra, visto que a mesma ocorreu no passado e ele se limita a descrever as circunstâncias objetivas que a envolveram (ROSENFELD, 1985, p. 25). É por esta qualidade demonstrativa que a narração é utilizada no teatro épico brechtiano como um artifício de distanciamento<sup>29</sup>. Afinal, para esta proposta estética, “é condição necessária para o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (BRECHT, 1978, p. 79 e 80).

Em decorrência deste afastamento inerente ao narrador, ele pode desenvolver sua história de forma mais lúcida e menos afetada pela ordem dos acontecimentos que cercam as personagens. Seu assunto torna-se mais abrangente. Para Rosenfeld (1985),

(...) na narração [existe] o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador (...) já conhece o futuro dos personagens (pois a história já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior (ROSENFELD, 1985, p. 25).

Esta posição privilegiada do narrador em relação às histórias se explica porque ele pode reelaborar os acontecimentos ocorridos no passado sem estar necessariamente envolvido emocionalmente com eles, ou seja, pode narrá-los sem estar preso à cronologia. Portanto, pode-se afirmar que quando a narração acontece existe a comunicação de um conhecimento “privilegiado” para seus interlocutores. Consequentemente, este conhecimento pode ser chamado de experiência, considerando-se a afirmação de Walter Benjamin (1994, p. 198) de que “narrar é a faculdade de intercambiar experiências”.

Em outras palavras, o saber da experiência é uma elaboração daquilo que foi vivido e sentido empiricamente (BONDIA, 2002). Por esta razão, “o saber da experiência é um saber distinto do saber científico e do saber da informação<sup>30</sup>” (BONDIA, 2002, p. 26) porque ele é uma relação íntima entre o conhecimento e a vida. Porém, em função do sistema capitalista, tanto o conhecimento quanto a vida foram objetificados pela lógica de consumo e transformados enquanto mercadorias, ou reduzidos à necessidade de consumi-las. É por esta razão que Walter Benjamin (1994) afirma que as ações da experiência se encontram em baixa. Segundo este autor, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

---

<sup>29</sup> Vide nota 16.

<sup>30</sup> Para Bondia (2002, p. 21 e 22), “a informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar habilidades de experiência”.

Bondia (2002) considera que a experiência é um fenômeno singular e intransferível. Dada sua conexão íntima com a vida, não se “aprende experiência” com a transferência de experiência de outra pessoa, “a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria” (BONDIA, 2002, p. 27). Aquilo que um narrador executa é tão somente a contação de relatos que ele retira de sua experiência ou que conheceu através de outro narrador<sup>31</sup>, mas não é capaz de transferir a completude da experiência para seus ouvintes. Em outras palavras, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Uma vez que o relato de uma experiência é parcial e não contém a totalidade das informações sobre ela, cabe ao ouvinte preencher criativamente as possíveis lacunas das histórias que escutou. Isto significa que “o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203). A possibilidade de comunicar relatos abertos à interpretação é uma das razões pelas quais o artifício da narração é importante para o teatro épico dialético. Em outras palavras, “o teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo” (BARBOLOSI; PLANA, 2013, p. 63).

Seria leviano afirmar que no *Show Opinião de Novo* nós revivemos a experiência do show original. Primeiramente, nós sequer existíamos naquela época para sermos capazes de revivê-la. E o mais importante: não nos propusemos à difícil tarefa de refazer ou imitar este clássico (seja em partes ou na íntegra). Na melhor das hipóteses, nós fizemos uma interpretação dele e atuamos criativamente preenchendo com outros elementos os relatos que integram a dramaturgia original. Relatos estes que narram experiências pessoais de artistas que viveram nos anos 60 e que, através daquele espetáculo, compuseram um documento histórico sobre as questões em pauta no Brasil daquela época.

Em um primeiro momento, fomos artistas pesquisadores. Posteriormente, nós criamos um sujeito épico<sup>32</sup> narrador capaz de transmitir em cena o nosso ponto de vista. Com

---

<sup>31</sup> Segundo Walter Benjamin (1994, p. 198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

<sup>32</sup> A respeito desta invenção de sujeitos ou vozes épicas, as palavras de Barbolosi e Plana, (2013, p. 62) dão conta de que, “a visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, [pela] mediação do sujeito épico. Ora, essa voz do autor recorre a um corpo estranho para se fazer ouvir: corpo estranho à ação dramática, ele o é também diante dos protagonistas do drama, uma vez que é pura fala, pura voz. Quando o sujeito épico exprime-se sob o modo da enunciação, ele é obrigado a inventar seu emissário, seu porta-voz, seu mediador, seu ‘narrador

ele nós não narramos para o público a experiência do “Show Opinião”, mas sim a experiência de termos estudado com afincos este importante espetáculo teatral. Às vezes nos referimos a ele com citações diretas ou então, quando acontece de repetirmos trechos de suas cenas, radicalizamos na proposta de releitura. Fazer as cenas ao nosso modo foi uma decisão para demarcar nossa posição contrária à tentativa de imitação. Quisemos enfatizar que nossa proposta não é a encenação de um cover do show original, mas sim a criação de nossas próprias experiências.

Ademais, o uso dramático da narração foi a escolha mais adequada para transmitir a reunião dos elementos que constituem o *Show Opinião de Novo*. Apenas com o escopo ampliado de observação que a narração possui poderíamos colocar em uma única peça o conhecimento histórico adquirido pela pesquisa; os recortes originais da dramaturgia que escolhemos remontar a nosso modo; a citação de teorias, obras e documentos históricos que não estão presentes no texto original; e, por fim, o intercâmbio de todo este conteúdo com nossas biografias.

Em outras palavras, apenas a voz épica poderia organizar todos os fragmentos que selecionamos. Corroborando com este entendimento, Lescot e Ryngaert (2013, p. 72) afirmam que “é o eu épico que organiza e justifica as formas dramáticas parcialmente fragmentárias. Ele busca seus sinais na implosão dos lugares e não separa a escritura descontínua da necessidade da montagem”. Por esta razão, nosso procedimento narrativo encontra-se, na prática, imbricado ao uso da colagem de diferentes citações<sup>33</sup>, conforme será analisado adiante.

Seria correto afirmar que a dramaturgia do *Show Opinião de Novo* é composta de muitos relatos e citações. Ou então que o trabalho de interpretação do elenco nesta peça é, basicamente, desempenhar o papel do típico narrador que conversa diretamente com o público. Mais do que isso, poderíamos inferir também que, estruturalmente, a narração se opõe à estrutura dramática aristotélica e, por consequência, nega a função protagonista que faz parte do Sistema Coringa de Augusto Boal (1991) e que foi descrita no capítulo anterior.

Porém, depois de apresentar tantas considerações sobre a responsabilidade social e dramática que o uso da narração carrega, vale mais a pena declarar a dimensão utilitária

épico’. Não podendo encarnar-se sob a forma de um *personagem*, ele descobre a solução para isso na *figura*, a mais emblemática delas sendo a do forasteiro”.

<sup>33</sup> Para Hausbei (2013, p. 38), a citação, “produz um efeito de heterogeneidade que extrai do universo dramático sua unidade orgânica e o revela como lugar de um arranjo, de uma montagem. Logo, a utilização mais ou menos maciça da técnica da citação no drama moderno e contemporâneo deve ser relacionada com a tendência à epificação, observável desde o fim do século XIX”.

que está por trás da voz narrativa que criamos para o *Show Opinião de Novo*. De acordo com Walter Benjamin (1994), a narração

tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Nesse sentido, nosso horizonte utópico (ou a dimensão utilitária de nosso espetáculo) tem a ver com a perseguição daquela filosofia mencionada no capítulo anterior e que está preocupada com a transformação do mundo. Mais especificamente, o conselho que desejamos comunicar ao público é: existem mais semelhanças do que diferenças entre o Brasil de hoje e o dos anos 60 porque a manutenção de estruturas absolutamente arcaicas e opressoras ainda é a regra social dominante em nosso país. Problemas como este existem desde a colonização, mas até hoje tem sido camuflados e adquirem novos formatos para manter-se em atividade. Esta visão de mundo é o tema da nossa peça.

### 3.2.2 COLAGEM

De acordo com Pavis (2008), o termo colagem nas artes advém das artes plásticas e remete-se às vanguardas europeias do século XX, a exemplo do cubismo, futurismo e surrealismo. O propósito de utilização desta técnica se contrapõe à homogeneidade da obra de arte, quer seja produzida a partir de um único material ou da composição cuja mistura de elementos busque um propósito ideal de harmonia e unidade<sup>34</sup>. Artistas que se utilizam da colagem geralmente têm interesse em revelar o processo de fabricação de suas obras e também apresentam diretamente referências a trabalhos anteriormente produzidos. Nesse sentido,

[As] propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra “orgânica” e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados: artigos de

---

<sup>34</sup> A ideia de unidade e proporcionalidade da obra de arte é uma decorrência do pensamento aristotélico que se expressa pela metáfora do “belo animal”. Segundo Kuntz (2013, p. 31), em relação ao teatro, “a metáfora do ‘belo animal’ implica uma concepção da fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da Poética. À simples sucessão cronológica vigente nas crônicas, Aristóteles opõe assim histórias trágicas que ‘devem [...] ser centralizadas numa ação una, que forme um todo e chegue ao seu termo, com começo, meio e fim, para que, semelhantes a um ser vivo uno e que forma um todo, elas produzam o prazer que lhes é peculiar’”. Nesse sentido, “os termos montagem e colagem opõem-se ao texto teatral concebido como um ‘belo animal’, uma obra orgânica, formando um todo aparentemente liso e homogêneo, sem cerzimentos visíveis” (BAILLET; BOUZITAT, 2013, p. 98).

jornais, outras peças, gravações sonoras etc. (...) A partir do eixo metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação da temática em pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras. Mesmo que estas se oponham em razão de seu conteúdo temático ou de sua materialidade, elas são sempre correlacionadas pela pesquisa sobre a percepção artística do espectador. Desta percepção, original ou banal, é que depende o bom resultado da colagem (PAVIS, 2008, p. 52).

De acordo com este entendimento, a utilização da colagem convida o público à interpretação da obra, nem que seja para que busquem decifrar a razão pela qual estão reunidos os fragmentos. Por esta razão, entre todas as ferramentas teatrais para se escrever uma peça, a opção que os dramaturgos do “Show Opinião” fizeram pela colagem não foi uma escolha ao acaso. Portanto, o uso massivo da colagem é intencional tanto nos anos 60 como em nossa releitura porque

(...) a colagem é particularmente representativa da tradição crítica da arte e se fundamenta pelo choque causado pela superposição de elementos heterogêneos e até mesmo conflituosos. Para o autor, o marxismo a adotou para tornar perceptível a violência da dominação de classe que estaria oculta sob o “cotidiano ordinário” (RANCIÈRE, 2012. *Apud* ANDRADE, 2013, p. 06).

Esta postura crítica da arte questiona os ideais burgueses e, no teatro, atingiu sua expressão máxima na “crise do drama moderno”<sup>35</sup>, que foi um momento histórico em que a utilização explícita dos artifícios de colagem e montagem ganhou força. Reforçando o entendimento citado acima,

(...) a montagem assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições, instaurando pontes com outras artes e culturas. Montagem e colagem são, portanto, por sua história, associadas às rupturas e renovações: dois conceitos no âmago da crise do drama moderno (BAILLET; BOUZITAT, 2013, p. 99).

Em se tratando deste período da história do teatro, cabe dizer que tanto a colagem (referência das artes visuais) quanto a montagem (referência do cinema) foram técnicas que influenciaram conjuntamente o fazer teatral que se propunha não aristotélico. Por sua vez, a

---

<sup>35</sup> Segundo Sarrazac (2013, p. 16), a crise do drama moderno “que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da separação. O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem ‘massificado’, mas é sobretudo um homem ‘separado’. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. E amputado, como serão muito particularmente as criaturas ibsenianas ou tchekhovianas, de seu próprio presente. Pregado num passado que o puxa para o fundo. No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático – que se impôs, grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das ‘relações interpessoais’ em que drama significa ‘acontecimento interpessoal no presente’ – não é mais válido. Submetida à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas (girando todos mais ou menos em torno dessa separação, psicológica, moral, social, metafísica etc., do homem com o mundo), a forma dramática – na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe – começa a rachar em toda parte”.

intersecção de uma técnica na outra diz respeito à organização e distribuição das informações na dramaturgia, sendo a montagem mais preocupada com a ordem temporal e sequencial das informações. Em outras palavras, colagem e montagem

(...) participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear desenvolvendo-se ao longo da peça. Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções. A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos “inusitados” (por exemplo, documentos “brutos”) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos (BAILLET; BOUZITAT, 2013, p. 98 e 99).

O efeito de citação é uma característica muito recorrente no roteiro original do “Show Opinião”. Ele se torna ainda mais forte em nossa releitura que cita o espetáculo matricial a começar pelo título “*Show Opinião de Novo*”. Entre todas as obras que citamos, consideramos a dramaturgia original dos anos 60 a mais importante porque foi nosso “estudo de caso” e também impulso inicial para a criação da releitura.

Destaque-se que, pela ausência de personagens dramáticos em nossa dramaturgia, todas as nossas citações se expressam primordialmente através da voz do sujeito épico narrador ou pelo uso das canções. No *Show Opinião de Novo*,

A tendência à epicização é abertamente assumida [porque] a citação aparece fora das réplicas dos personagens. Ela então emana de uma instância épica que estabelece a relação entre o drama e as fontes citadas. A função dominante aqui é a da referencialização, e a relação entre o texto citante e o texto citado é amplamente constitutiva do sentido global da obra. Este é primordialmente o caso do teatro documentário, que conduz o drama a uma realidade social e política, mas também das diversas formas de paródia, que estabelecem o jogo de paralelismos e contrastes com fontes literárias (HAUSBEI, 2013, p. 38).

Citamos diretamente o modelo dramatúrgico original, e também fazemos citações de textos que refletem sobre acontecimentos históricos e políticos do Brasil de forma não cronológica. Para isto, utilizamos a colagem e montagem na costura de canções, cartas, documentos, depoimentos pessoais, notícias de jornal, referências históricas etc. Esta metodologia de organização da “colcha de retalhos” (BOAL, 1991, p. 200) muito se assemelha à complexidade da própria história do Brasil, um país historicamente multideterminado por diferentes realidades socioculturais e políticas que colidem entre si a

todo momento. Mencionar estas diversas fontes históricas é uma forma de colocar o assunto da peça em perspectiva analítica, ou ainda executar o propósito conferencial e explicativo de nossa peça (BOAL, 1991).

Outro efeito importante da citação e justaposição de fragmentos aparentemente inconciliáveis é a geração de comicidade a partir de uniões inusitadas, imprimindo nas cenas a ironia e o caráter parodial. Ao analisar o teatro épico de Brecht, Anatol Rosenfeld (1985) afirma que tanto a ironia quanto a paródia funcionam como elementos de distanciamento literário da dramaturgia brechtiana. Segundo este autor,

Os processos mencionados são quase sempre cômicos. O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa “anestesia do coração” momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. (...) É impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres (ROSENFELD, 1985, p. 157).

A utilização do humor em nosso espetáculo não advém apenas das orientações de encenação porque o tom humorístico começa desde a dramaturgia, sobretudo com a utilização da colagem e montagem que são o alicerce de nossas piadas e paródias. Ademais, aplicamos o humor na maioria de nossas cenas objetivando atingir justamente o efeito de distanciamento citado acima. Queremos não só divertir o público, mas provocá-lo à reflexão. O humor também nos é útil porque tratamos de temáticas muito tristes da sociabilidade brasileira, mencioná-las sempre em tom trágico transformaria nossa peça em um vale de lágrimas.

Aparentemente, até então existe uma semelhança muito grande de nossa proposta com o método do Sistema Coringa. No entanto, a diferença crucial que aparta estas iniciativas é que não existe no *Show Opinião de Novo* a dramatização de uma fábula mítica que é pré-requisito para o Sistema. As consequências desta diferença merecem ser abordadas a partir de agora.

Primeiramente, ainda que citemos a dramaturgia original e também as pessoas realizadoras do espetáculo, não o fazemos de forma mítica porque uma citação mitificadora seria o oposto do compromisso que assumimos com a historicização das nossas colagens. Uma narrativa mítica não caberia dentro do *Show Opinião de Novo* porque ela cumpriria função a-histórica. A respeito desta característica dos mitos, Anatol Rosenfeld (1982, p. 25) explica que

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares.



É verdade que fazer a nossa releitura é também uma forma de reverenciar as pessoas envolvidas no “Show Opinião” porque consideramos incalculável o tamanho de suas contribuições artísticas para o Brasil. Porém, para citá-las escolhemos não elevá-las ao patamar de importância das personalidades míticas ou divindades. E, como foi mencionado anteriormente, também não nos interessou interpretá-las dramaticamente para “humanizá-las” e presentificarmos suas ações a cada apresentação. Adotamos em nosso espetáculo o oposto do mito e do drama porque escolhemos uma “concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico” (ROSENFELD, 1982, p. 25) e, portanto, sujeito não mitológico ou imutável. Por sua vez, este raciocínio de distanciamento em relação ao Show original está de acordo com o propósito estético da colagem porque ela requer a interpretação da obra em perspectiva e não pela imersão. Em outras palavras, desempenha uma “função metacrítica, [que] desdobra o objeto e seu olhar, o plano factual e a distância tomada em relação a ele” (PAVIS, 2008, p. 51).

A importância do mito e sua fábula protagonica<sup>36</sup> no Sistema Coringa é intensa. Mesmo as colagens epicizantes e explicativas que também são essenciais à estrutura formal trabalham vinculadas àquilo que ocorre dentro do universo particular da fábula apresentada. Anatol Rosenfeld (1982) analisou a aplicação do Sistema na montagem “Arena Conta Tiradentes” e concluiu que a tentativa de colagem que o Coringa se propôs a fazer encontrou muitas dificuldades práticas. Segundo este autor,

É duvidoso se, pelo menos no Teatro de Arena, é possível, com bom rendimento, a colagem de vários estilos, mormente do naturalista e do teatralista. Essa colagem faz entrechocarem-se vários espaços e tempos, no caso quase sem nenhum apoio cenográfico. O jogo intrincado depende quase só do apoio de roupas e adereços para ressaltar a função protagonica. Ademais, a própria conformação da arena dificulta um desempenho naturalista, isto é, “dentro da moldura” do palco, ou seja um jogo que não tenha nenhuma direção ao público (ou a uma parte dele). As canções, cantadas também pelo protagonista tendem a ter sempre direção ao público, rompendo, pois, a moldura cênica (ROSENFELD, 1982, p. 21).

Além das questões próprias da encenação que inviabilizaram a plena realização da colagem de estilos na execução do Sistema Coringa, Anatol Rosenfeld (1982) também aponta que o problema não é só a colagem de um estilo com o outro. Para ele, as escolhas de representação dentro da própria fábula protagonica apresentaram incongruências. Qual seja, a opção de adotar a estética naturalista de uma fábula mítica trabalha contra o próprio mito, uma vez que a interpretação psicologizante o lhe fortalece. Para Anatol (1982), além de a-histórica, a narrativa mítica é a-psicológica. De acordo com o autor, “parece que a maioria das

---

<sup>36</sup> Vide nota 21.

contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma ideia suficientemente amadurecida” (ROSENFELD, 1982 p. 24).

Feitas estas considerações iniciais sobre a utilização da colagem, está evidente que não existe uma parte dramática ditando a linha de compreensão ou a sequência de fatos de nossa peça. Diferentemente do Sistema Coringa, no *Show Opinião de Novo* não há esta espécie de fio condutor que, toda vez que aparece, relembra a platéia de que está assistindo à trajetória de uma personagem mitificada. Também sabemos que a nossa colagem e montagem não estão preocupadas com a união de estilos e gêneros teatrais diferentes e, no entanto, que elas funcionam a partir da justaposição de diversas fontes de informação (cartas, notícias de jornal, depoimentos pessoais, cenas da dramaturgia original etc).

Vale lembrar que a intersecção dos conceitos de colagem e montagem diz respeito às possibilidades de organização das citações que o autor deseja comunicar dentro de uma linha do tempo. Por sua vez, esta organização pode ser mais ou menos evidente, até chegar ao ponto de não haver organização alguma<sup>37</sup>. A respeito da lógica de arrumação dos fragmentos, é preciso considerar

(...) o duplo gesto do escritor, o que desliga e o que liga. Podemos ver nisso uma linha de ruptura entre as escritas fragmentárias que fatiam, despedaçam ou “quebram pedras”, ou mesmo fabricam filamentos, como diz François Regnault, e aquelas que, participando do mesmo projeto, trabalham no movimento de fabricar elos. A natureza e a visibilidade desses elos variam, segundo o dramaturgo reforça a montagem, ou a faça ser comentada por um narrador, ou a deixe evidente pelo jogo das indicações e das rubricas, ou então abandone sua decupagem aos acasos dos choques e à boa vontade do leitor ou do espectador, quando não aos poderosos efeitos da encenação. Hoje, a polêmica incide então sobre os limites e consequências da fragmentação e sobre a maneira pela qual a obra recompõe-se por efeito da montagem, ou, ao contrário, aberta a todas as modas da interpretação, não oferece nenhum ponto de vista aparente sobre o mundo (LESCOT; RYNGAERT, 2013, p. 71).

Diante desta dicotomia de organização dos fragmentos, a dramaturgia do *Show Opinião de Novo* está alinhada com as propostas que se utilizam de fragmentos mas ao

---

<sup>37</sup> Na contemporaneidade pós moderna é comum a existência de dramaturgias que se utilizam de fragmentos e que não se propõem a evidenciar a razão pela qual estas partes estão unidas. Nesse sentido, “esses fragmentos podem então ser chamados pedaços, cacos, escombros, estilhaços, migalhas ou trechos de escrita, desigualmente separados por vazios. A propósito, acontece de o vazio prevalecer e esses começos deixarem de ser começos, de a natureza das relações e prolongamentos entre esses trechos permanecer enigmática, e buscarmos em vão o vestígio de uma perspectiva unificadora, a trama de um arquipélago, na reunião de ilhotas esparsas. Os efeitos da pós-modernidade multiplicaram as escritas da desmontagem e da decomposição” (LESCOT; RYNGAERT, 2013, p. 71).

mesmo tempo buscam fabricar elos entre eles, que não precisam ser sempre textuais<sup>38</sup>. Em decorrência deste esforço, os fragmentos que utilizamos em nossa peça são homogêneos<sup>39</sup> porque foram selecionados a partir de um conceito unificador. Quando isto ocorre, “a escrita leva em conta um estado anterior idealizado, pressuposto (a carta, o discurso, a obra integral, um personagem ausente ou morto, até mesmo um tema), do qual restam vestígios, enquanto temos pelo menos uma ideia do modelo completo” (LESCOT; RYNGAERT, 2013, p.74).

Nesse sentido, em relação ao *Show Opinião de Novo*, a colagem ou a montagem são apenas procedimentos que não explicam por si só a razão da união dos elementos. Dito isto, o que uniria então todos os nossos fragmentos de cenas autônomas? Explicar que a união de nossos fragmentos se dá em torno da dramaturgia original seria uma resposta incompleta. É possível dizer que utilizamos uma obra central para costurar outras obras ao seu redor, mas isto nos eximiria da responsabilidade de uma reflexão dramática mais aprofundada. Sobretudo porque não foi apenas isto o que fizemos. Conforme será visto no capítulo seguinte, nosso trabalho de releitura tomou a liberdade de inserir muitos elementos não inclusos no texto primogênito. De modo que não existem ilhas isoladas de renovação em torno de um centro dramático original. Foi preciso uma ideia aglutinadora para orientar a inclusão de novos elementos e que também servisse para selecionarmos aquilo que seria mantido do texto matricial.

No ensaio “O romancista ingênuo e o sentimental”, o escritor Orhan Pamuk (2011) analisa algumas técnicas da elaboração de romances e também compartilha apontamentos de sua experiência enquanto autor. Antes de citar as contribuições deste ensaio para nossa releitura, é preciso fazer algumas ressalvas importantes.

À primeira vista, este ensaio nada tem nada a ver conosco porque é uma análise literária de um romancista sobre o desenvolvimento de personagens. Ou seja, não temos a inspiração romanesca e nem personagens definidos na dramaturgia do *Show Opinião de Novo*. Além disso, dentro do embate<sup>40</sup> filosófico entre personagem-sujeito e personagem-objeto, o autor se compromete logo nas primeiras páginas com a visão de mundo burguesa que, entre

---

<sup>38</sup> Destaque-se que, “na prática teatral, a montagem e a colagem não são apenas técnicas de escrita, elas supõem também uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação... e sobretudo de deixar a obra de arte aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis” (BAILLET; BOUZITAT, 2013, p. 100).

<sup>39</sup> A respeito dos fragmentos homogêneos, pode-se dizer que “homogêneos, eles o são na escrita, pelo que falam ou por aquilo a que se referem. Nesse caso, provêm de um mesmo tecido. A fragmentação concerne a um setor limitado; o referente comum garante uma lógica de conjunto” (LESCOT; RYNGAERT, 2013, p.74).

<sup>40</sup> Vide nota 24 sobre o embate filosófico entre personagem sujeito ou personagem objeto.

outras coisas, acredita na importância das individualidades e que “nossas decisões pessoais moldam nossa vida” (PAMUK, 2011, p. 02).

Conforme explicado no capítulo anterior, esta ideologia liberal é oposta à filosofia de Boal (1991) e Brecht (1978) que orientaram a criação de nossa releitura. Em seu ensaio, Pamuk (2011) ainda se opõe aos nossos propósitos quando afirma sua opinião de que o conhecimento histórico é menos interessante do que a leitura de uma ficção. Em suas palavras,

Quando deixamos de lado as narrativas tradicionais e passamos a ler romances, sentimos que nosso mundo e nossas escolhas podem ser tão importantes quanto fatos históricos, guerras internacionais e decisões de reis, paxás, exércitos, governos e deuses — e que, ainda mais extraordinário, nossas sensações e nossos pensamentos têm potencial para ser muito mais interessantes que qualquer uma dessas coisas (PAMUK, 2011, p. 02).

Para nós, esta afirmação não passa de um gosto pessoal do autor que revela seu preconceito diante do conhecimento histórico e desconhece as vastas possibilidades de se estudar e ler a história. Primeiramente, a própria criação do *Show Opinião de Novo* testemunha contra esta afirmação infeliz porque em nossa peça fomos capazes de transmitir muitos conteúdos históricos através do teatro de forma potente e não monótona.

Expostas as nossas ressalvas em relação ao que foi escrito por Pamuk (2011), passemos agora à análise da contribuição deste autor e que muito interessou no manejo da técnica de colagem dramatúrgica que empregamos. Será preciso, no entanto, fazer algum esforço para converter suas técnicas de escrita de romance que, entre outras coisas, pressupõem a existência de personagens ficcionais, para o universo de nossa dramaturgia épica sem estes agentes.

Pamuk (2011) revela que existe uma dificuldade em se definir um centro para histórias romanescas longas que são recheadas de muitas informações. Segundo o autor,

(...) o aspecto mais desafiador da escrita e também da leitura [é] o fato de que um romance é produto ao mesmo tempo de uma arte e de uma técnica. Quanto mais extenso o romance, mais difícil é para o autor planejar os detalhes, mantê-los em mente e criar uma percepção do centro da história (PAMUK, 2011, p. 05).

Isto que o autor chama de “centro da história” é exatamente o que interessa a nós. Mesmo fora da estrutura de um romance, trabalhamos em nossa dramaturgia com muitos acontecimentos que não poderiam ficar ordenados de forma aleatória, sob pena de fragilizar a proposta épico-dialética de nosso espetáculo. Portanto, organizar nossa “colcha de retalhos” (BOAL, 1991, p. 200) em torno de uma unidade temática foi uma escolha importante.

Para Pamuk (2011), é primordial não definir que o centro da história de um romance seja apenas a criação de uma personagem protagonista supostamente dotada de tanta humanidade que possua vastas características psicológicas e contradições internas. Para ele, “mais decisivo que o caráter dos protagonistas de um romance é a maneira como eles se encaixam na paisagem que os rodeia, nos eventos e no meio” (PAMUK, 2011, p. 06).

Sabemos que não existe protagonista em nossa releitura. Por outro lado, temos um objeto de análise: nossa peça se propõe a narrar episódios da história do Brasil. Por sua vez, o tamanho dessa história seria muito grande para ser contada em uma peça com duração de 40 minutos. Para contá-la, escolhemos, à priori, o ponto de vista da dramaturgia do Show original. Mesmo assim, a peça dos anos 60 também foi um evento grandioso que nós não conseguiríamos remontar. Adaptá-la às nossas condições foi uma obrigação que revelou, durante seu processo, a possibilidade de incluirmos diversos materiais novos ao roteiro matricial. Por fim, a união deste material novo junto da proposta original respeitou a nossa unidade temática: demonstrar que muitas denúncias feitas no “Show Opinião” dos anos 60 infelizmente continuam atuais.

Não seria correto afirmar que nós apenas repetimos o tema do espetáculo original porque nós nos apropriamos daquela obra como mais um documento histórico que serve à nossa comprovação de que, em termos de problemas sociais históricos, pouco se avançou no Brasil. Nossa peça atualiza a discussão levantada nos anos 60 explicitando que muito do que nós estamos apresentando já foi dito antes, mas não foi resolvido até hoje. Daí o motivo irônico de nosso espetáculo se chamar “*Show Opinião de Novo*”, porque será necessário repetir as denúncias até que os problemas possam ser, enfim, superados.

A estratégia de Pamuk (2011) para aglutinar os acontecimentos em um romance segue os assuntos que o autor quer discutir e não os anseios da alma fictícia do protagonista. Em outras palavras,

O romancista não inventa primeiro um protagonista com uma alma muito especial e depois se deixa levar por ele a assuntos ou experiências específicas, segundo os desejos dessa figura. A vontade de explorar determinados tópicos surge primeiro. Só depois o romancista concebe as figuras mais adequadas para elucidar tais tópicos (PAMUK, 2011, p. 09).

Para o autor, criar um romance significa tecer uma trama que aparentemente diz respeito ao universo do protagonista, mas na verdade esta tecitura existe para justificar os assuntos que o romancista deseja falar através de sua protagonista. Pamuk (2011) cita ainda a teoria dos formalistas russos para afirmar que

O que chamamos de “trama”, a sequência de eventos da história, não é outra coisa senão uma linha que liga os pontos que desejamos mostrar e transpor. Essa linha não representa o material ou o conteúdo do romance — ou seja, o romance em si. Mas indica a distribuição, ao longo do texto, dos muitos milhares de pontinhos que compõem o romance. Unidades narrativas, assuntos, padrões, subtramas, mini-histórias, momentos poéticos, experiências pessoais, informações — como quer que resolvam chamar esses pontos, *eles* são as grandes e pequenas esferas de energia que me impelem e me encorajam a escrever um romance. Num ensaio sobre *Lolita*, Vladimir Nabokov chama esses pontos mais significativos, mais inesquecíveis, de “terminações nervosas” que formam um livro. A meu ver, essas unidades, assim como os átomos de Aristóteles, são entidades indivisíveis e irreduzíveis (PAMUK, 2011, p. 10).

Esta metáfora de trama que contém em si terminações nervosas muito se assemelha à configuração da dramaturgia do *Show Opinião de Novo*. Inclusive, em nossa peça utilizamos a progressão numérica do efeito de colagem, incluindo em cada parte da peça mais informações novas. Com a saturação de informações, objetivamos produzir no público a sensação de sufocamento diante de tantos problemas sociais gravíssimos que estão sendo apresentados e permanecem mal resolvidos.

Dado o propósito imersivo do romance e a quantidade de informações que geralmente existem nele, é comum que autores e leitores se percam dentro do universo da protagonista e não saibam como precisar o intercâmbio desta esfera psicológica com o tempo objetivo<sup>41</sup> aristotélico, que representa a sua visão globalizada. Nas palavras de Pamuk (2011, p. 12) “é difícil para o escritor e para os leitores distanciar-se dos protagonistas para distinguir o tempo objetivo e ter uma visão global do romance” porque “ler um romance envolve entrar na paisagem e perder de vista o quadro geral”. Neste contexto, cabe à entidade narradora da estrutura romanesca situar o leitor a respeito da passagem do tempo objetivo, mas isto não é uma obrigação diante da obrigação primordial de se narrar o mundo psicológico da protagonista.

No *Show Opinião de Novo* o apego ao tempo objetivo não é uma faculdade, mas uma obrigação. De modo que cabe à narração a tarefa de situar explicitamente ou indiretamente o público em relação aos períodos históricos que estamos nos referindo. Até quando datas não são mencionadas em nossas cenas, existe a referência a eventos cuja historiografia é evidente, como a ditadura militar brasileira. Através deste recurso, objetivamos não só organizar a

---

<sup>41</sup> O tempo objetivo é o tempo cronológico. Nos romances geralmente existe não só o tempo objetivo, mas a abundância do tempo subjetivo que é a instância em que habitam as sensações dos protagonistas. De acordo com Pamuk (2011), este intercâmbio entre os dois tempos é uma tarefa difícil de ser conciliada mas, quando executada, gera nos leitores um efeito prazeroso.

dramaturgia que possui um excesso de colagens, mas também evitar que a experiência do público seja imersiva ou semelhante à leitura de um romance.

No capítulo seguinte faremos a revisão de toda a dramaturgia do *Show Opinião de Novo*. Esta reflexão cena a cena evidenciará nossa construção dramática de texto cênico (PAVIS, 2008). Ela também servirá para demarcarmos as situações em que reutilizamos trechos originais ou inserimos elementos externos ao roteiro dos anos 60. Em relação ao texto original, Mendes (2009, p. 29) afirma que, “contrariando o método tradicional de divisão dos textos teatrais, o roteiro do Opinião se divide em duas partes, e não em atos”. Para introduzir o capítulo seguinte, cabe dizer de antemão que seguimos esta mesma organização, mas incluímos uma terceira parte, que, não por acaso, reúne a maior quantidade de referências externas. Para melhor compreender a análise a seguir, vale a pena conferir o roteiro original que está em anexo.

## **4. COMENTÁRIOS CENA A CENA**

### **4.1 PRIMEIRA PARTE**

A primeira parte do espetáculo é destinada a dois assuntos: a contextualização histórica sobre o “Show Opinião” original e a breve introdução temática sobre o sertão nordestino, abordando questões como o êxodo e “indústria da seca”. Para a historicização do “Show Opinião”, citamos a data de seu acontecimento em dezembro de 1964, a importância do espetáculo original para a cultura brasileira e também mencionamos as pessoas responsáveis pelo seu acontecimento. Além de prestar homenagem àquele grande acontecimento histórico, pretendemos informar o espectador de que o *Show Opinião de Novo*, a princípio, é uma releitura do espetáculo dos anos 60.

Na cena 01, optamos por começar com a mesma fala que inicia o roteiro original e que também introduz a canção “Peba na Pimenta”: “Peba é um tatu, a gente caça ele pra comer. Com pimenta, fica mais gostoso. Eu vou cantar peba na pimenta” (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 10). Esta fala pertencia a João do Vale, compositor dessa canção que é um baião clássico da história da música popular brasileira. Em nosso espetáculo, Édson assume a fala e também a função narrativa da esquete que criamos para ilustrar a letra da canção e apresentá-la através de personagens tipo como Maria Benta, Seu Malaquias e Sanfoneiro. Além de transformar a música em cena, enxertamos uma paródia da introdução da melodia de “Feira de Mangaio” (composta por Sivuca) para sugerir os vários tipos de

pimentas que poderiam ter sido usadas na receita, fazendo alusão à festa que ocorre na história.

O objetivo desta cena cômica é provocar a adesão do público ao espetáculo através do divertimento. A conotação sexual da letra é potencializada a partir da interpretação tipificada das personagens. Além desta camada mais superficial, a escolha desta música para abrir o espetáculo diz respeito à metáfora contida na simbologia da pimenta ardida e que pode ser associada aos temas que serão tratados no espetáculo, que abordam questões indigestas da história brasileira. Por essa razão, adotamos a pimenta como um dos símbolos na identidade visual da nossa peça.

A cena 02 rompe com a lógica jocosa da canção anterior e tem sua origem ligada ao primeiro formato do *Show Opinião de Novo* enquanto seminário. Trata-se de cena narrativa e informativa que contextualiza o público em relação ao espetáculo original, apresentando as pessoas envolvidas em sua realização da peça e situando a importância do Show dos anos 60 para a cultura brasileira. Nesse sentido apresentamos que o

Opinião foi importante para a história do Brasil. Os realizadores desse projeto acreditavam que a música era tanto mais expressiva quanto mais tinha uma opinião. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música (APÊNDICE A – Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 85).

A canção “Carcará”, também de autoria de João do Vale e imortalizada na interpretação de Maria Bethânia possui uma forte ligação com a história do espetáculo Opinião. Na versão original ela é acompanhada por um texto sobre dados estatísticos da época relativos ao grande fluxo de emigração nos estados nordestinos. Em nossa montagem esta canção aparece mais de uma vez ao longo do espetáculo, utilizamos pequenos trechos do seu refrão para comentar cenas e fazer transições dentro da peça. A primeira vez em que ela aparece é para sugerir a temática sertaneja que será tratada na cena 03: a carta de João do Vale.

Sobre esta carta que faz parte do roteiro original, preservamos todo o trecho em que João do Vale corresponde-se com o pai para justificar sua fuga de casa quando era adolescente. À época, o músico ambicionava ganhar a vida como artista em cidades maiores do que Pedreiras (MA), sua cidade natal. A carta é um relato de quando o artista esteve em Fortaleza (CE) e desejava viajar para o Rio de Janeiro (RJ).

O intuito de preservarmos a leitura desta carta em nossa releitura foi o interesse de demarcar a temática do sertão na primeira parte do espetáculo. Escolhemos para isto o depoimento de João do Vale porque é um relato muito forte sobre as dificuldades que o



músico enfrentou para alavancar sua carreira. Destaque-se que, para organização do roteiro do *Show Opinião de Novo*, pretendemos localizar cada uma das três partes da peça em atmosferas diferentes. Inicialmente, o sertão nordestino, presente na primeira parte; depois o Rio de Janeiro, presente na segunda e terceira partes. Nesse sentido, como as biografias de João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão já compunham a dramaturgia original, distribuimos trechos de suas histórias em cada uma das partes do nosso espetáculo.

Além da questão organizacional que manteve a carta na primeira parte da peça, o conteúdo da correspondência revela um grande problema decorrente das desigualdades regionais no Brasil: o êxodo de pessoas nordestinas que partem para o sudeste em busca de melhores condições de vida. Segue o trecho da carta:

Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos. Não deixaria eu sair de casa só com 14 anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho 200 mil réis por mês, mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro Sul, pai. Todo mundo está indo. Eu vou pro Sul arriscar. Quem sabe lá melhora, quem sabe dou certo. Eu sei fazer verso. Posso até lhe ajudar a criar meus irmãos. Não quero mais ficar vendendo banana e pirulito em São Luiz. Dê lembrança às tias e aos amigos que ficaram. Eu peço que o senhor me abençoe. E diga a mamãe que reze por mim. Deus ajudando, breve a gente se vê (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 38).

Na sequência, a canção “Borandá”, composta por Edu Lobo e presente no roteiro original, finaliza esta cena comentando sobre o problema social dos retirantes que fogem do nordeste devido à escassez de chuvas. No entanto, esta temática será retomada na cena 05 da primeira parte, através do contraponto que analisa a região nordeste fora do senso comum que a reduz à *secura* e *miséria*.

O historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (1996, p. 140) considera que “o Nordeste [é] uma invenção da modernidade brasileira, embora seja uma invenção reativa”. Segundo o autor, na feitura desta invenção existiu (e ainda existe) uma multiplicidade de relatos que retratam esta região e o seu povo de diferentes maneiras. Para ele, “o nordestino, assim como o nordeste, serão dotados de diferentes máscaras dependendo da perspectiva com que são abordados, do regime discursivo em que são inseridos, do momento em que são tematizados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 140). Na dramaturgia do “Show Opinião” e também de nossa releitura é possível encontrar algumas destas máscaras.

De acordo com a análise deste autor, os relatos sobre a região nordeste se enquadram em duas vertentes principais. A primeira delas é apegada à ideia de tradição e refere-se ao

nordeste como um “espaço da saudade”<sup>42</sup> (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 142). Estes relatos fabricam um “tempo contínuo e totalizador” e também crêem que as múltiplas subjetividades do povo estão supostamente reunidas no arquétipo uniforme do “sujeito regional”. Para o historiador, tratam-se de

discursos que, ao mesmo tempo que falam de uma distância entre presente e passado, tentam mostrar que este continua bem vivo no presente e assim deve ser. Discursos que fabricam uma tradição a pretexto de reencontrá-la e religá-la ao presente. Que buscam cicatrizar as feridas trazidas pela história, trabalhando com a suposição da existência da subjetividade constante que a guiaria. Estes olhares nostálgicos de tempos e espaços outros, o que mais temem é o corte, a descontinuidade, o choque que as rápidas mudanças trazidas pela história significam (DURVAL, 1996, 142).

A segunda vertente dos discursos acerca do nordeste enquadra-o enquanto “território da revolta”<sup>43</sup> e espaço propício à revolução social. Por sua vez, os relatos partidários desta linha discursiva estão

empenhados em traçar o Nordeste como o espaço exemplar da miséria e injustiça social advindas do sistema capitalista, que precisa ser ultrapassado. Como o lugar onde se faz presente indícios da capacidade de revolta do povo brasileiro, embora revoltas primitivas e sem as necessárias condições subjetivas de ultrapassagem da alienação e para o encontro da consciência (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 143).

Na dramaturgia original é possível encontrar referências ao nordeste tanto como “espaço da saudade” quanto “território de revolta”, mas é inegável a preponderância do segundo modelo, a julgar pelos próprios momentos em que João do Vale se refere às dificuldades vividas na terra natal. Discretamente, as referências como “espaço da saudade” às vezes aparecem através das músicas de origem popular que corroboram com uma visão tradicional e idílica do nordeste, a exemplo da própria canção “Peba na Pimenta”. Em menor

---

<sup>42</sup> A descrição de Durval (1996, p. 142-143) sobre este tipo de narrativa saudosista é bastante visual e nos permite compreender de que maneira estes relatos operam para constituir “o nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase que em sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem as pessoas incharem (...). O Nordeste das famílias patriarcais descansando embaixo de frondosas mangueiras, das paisagens azul e rosa dos quadros de Cícero Dias.”

<sup>43</sup> Esta segunda construção do nordeste enquanto “espaço de revolta” compreende-o como sendo território “dos sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Dos mandacarus, dos bois e cavalos angulosos. Das sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol. Nordeste das vidas secas, de figuras de homens e bichos que nas retiradas vão se alongando, para se tornarem vultos compridos que se arrastam entre a poeira das estradas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 142 e 143).

grau, a convivência das duas referências também está presente na dramaturgia do *Show Opinião de Novo*.

Além de não reproduzirmos o roteiro original na íntegra, uma das primeiras escolhas na criação de nossa releitura foi a opção de não representarmos fielmente Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Ao replicar a metodologia de criação dramaturgica, quisemos inserir nossas próprias histórias biográficas no espetáculo e não passar a ilusão de que os três músicos que estiveram reunidos nos anos 60 retornariam ao palco. No entanto, como ocorreu na cena da carta de João do Vale, as falas dessas personagens históricas aparecem intermediadas por narrações, canções ou cenas não realistas. Dessa forma, suas histórias aparecem indiretamente referenciadas em todo o experimento, e não apenas em momentos biográficos isolados, como ocorre no show original.

A seleção das informações biográficas atuais foi um desafio porque não bastava qualquer dado aleatório sobre nossas vidas. Em se tratando de estudantes de teatro, inicialmente buscamos compreender a relação de nossas vidas com a arte e, em outro momento, como esta relação teria a ver com o Brasil. Em outras palavras, a partir de uma reflexão sobre arte, investigamos de que forma informações biográficas que, à primeira vista, parecem ser meramente particulares conteriam em si influências de questões coletivas e ligadas a fenômenos político-sociais como, por exemplo, a necessidade de migração para estudar e conseguir melhores condições de vida, racismo, machismo, desemprego etc. Nesse sentido, foram escolhidos os seguintes pontos de partida para a construção dessas narrativas: local de nascimento e possíveis migrações durante a vida, relação com o teatro, profissões anteriores ao ofício de artista e projeção de futuro.

O primeiro trecho biográfico inserido foi a história de Édson (cena 05), ator nascido no sertão paraibano que buscou enfatizar em seu relato a percepção contemporânea sobre a região. Em suas palavras:

Meu nome é Édson de Sousa Albuquerque. Sou de Cajazeiras, interior da Paraíba. Passei minha adolescência inteira pelas praças da cidade tomando cachaça e tocando violão com os amigos. Já tentei ser administrador de empresas e médico veterinário. Mas hoje estou tentando ser ator. Na minha cidade natal os artistas são considerados “figura”, “personagem folclórica da cidade”, “coisa engraçada” ou apenas uma pessoa “doida”. Meus pais são donos do Bar do Pirulito. Mainha diz que o que me sustenta em João Pessoa é a venda das “Isclas de Peixe”, o tira-gosto mais pedido do cardápio. Esse peixe que abastece Cajazeiras e me alimenta, mesmo estando a 500km de lá vem do açude de Coremas, um dos maiores do sertão. O problema do sertão não é a seca. O povo do sertão sabe conviver com o semiárido, mas não pode é com a miséria. Mamão, macaxeira, banana, coco, cajá, siriguela, acerola e peixe têm o ano todo. O problema do sertão, e do nordeste inteiro, é a máfia da classe política e do coronelismo com o discurso de “combate à seca” (APÊNDICE A - Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 85).

Analisar o relato de Édson à luz da teoria de Durval (1996) nos faz perceber a sua ambiguidade. À primeira vista, a narração se contrapõe diretamente à visão reducionista bastante difundida nacionalmente de que o nordeste seja uma região sem diversidade, marcada pela pobreza e aridez, onde supostamente todas as pessoas passam fome e carecem da falta de água. Destaque-se que alguns destes elementos que compõem esta visão distorcida estão dentro do espectro das narrativas sobre o nordeste que o enquadram como “espaço de revolta” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 143).

Destaque-se que a região nordeste nem sempre foi considerada a “mais pobre” do país. A partir da mudança de ciclos econômicos que deslocaram a produção de monoculturas e extração de minérios para o sudeste do Brasil e, mais tarde, a industrialização, houve a consolidação da região sudeste como centro de circulação do grande capital e, antagonicamente, o nordeste tornou-se a periferia arcaica fornecedora de mão de obra barata para os grandes empreendimentos do sudeste. Decorrentes desse processo histórico gerador de desigualdades regionais existem problemas como êxodo e xenofobia.

Para se contrapor à clássica narrativa pejorativa, o relato acima reivindica a fartura dos açudes para demonstrar que, ao menos em 2018, quando nossa releitura foi criada, a falta de água não era mais um típico problema do sertão. Ao fazer esta reivindicação, não se valeu da visão do nordeste enquanto “espaço da saudade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 142) porque não trouxe consigo o apelo tradicional.

Sabemos que o relato de Édson se contrapõe ao modelo de “espaço de revolta” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1996, p. 143). No entanto, na medida em que ele aponta que o problema da pobreza na região não é de ordem climática, mas sim de ordem política e econômica, tangencia outro lado deste mesmo espectro “de revolta” traçado por Durval (1996, p. 143) porque denuncia que há na região a “injustiça social advinda do sistema capitalista, que precisa ser ultrapassado”. Esta é a primeira vez no espetáculo em que há menção direta à articulação do capitalismo com as estruturas oligárquicas coloniais, embora não haja um aprofundamento que investigue as minúcias deste fenômeno que, mais adiante, será retomado na cena sobre a industrialização do Brasil.

Textualmente, apesar do relato de Édson não avançar muito diante da dicotomia entre as duas idealizações do nordeste, sentimos que foi necessário incluir esta pequena atualização sobre o problema da seca e da pobreza na região e que tanto foi enfatizado no show original. Para nós, a dramaturgia original reforçou o estereótipo da secura sem analisá-lo com profundidade. É possível que nós tenhamos incorrido no mesmo erro da superficialidade, mas ao menos demarcamos a origem econômica do problema.

A canção “Perseguição” ou “O Sertão vai Virar Mar”, composta por Sérgio Ricardo, presente na trilha sonora do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha está também no roteiro original do “Show Opinião”. Escolhemos finalizar a primeira parte do espetáculo com ela porque endossa o depoimento pessoal de Édson e sugere que a discussão das desigualdades regionais está ligada à falta de distribuição de terras no Brasil.

## 4.2 SEGUNDA PARTE

Com a segunda parte do *Show Opinião de Novo* nos propusemos a discutir conflitos mais pungentes nas grandes cidades brasileiras, como urbanização, favelas, racismo institucionalizado na mídia e polícia, desigualdade entre centro e periferia, preconceito regional, carnaval e etc. Esta segunda parte da dramaturgia, comparada à primeira, possui mais cenas que não estão presentes no roteiro original, embora ainda tenha forte ligação temática e, sobretudo, metodológica com o show dos anos 60.

A cena 01 não está presente na dramaturgia original, com excessão do trecho da canção “Noticiário de Jornal”, composta por Zé Ketí. Além da letra desta música, compoem a dramaturgia da cena outros quatro textos: a “lei da vadiagem” (artigo 59 do decreto lei 3688/1941); uma manchete de 1943 do Jornal O Globo sobre a aplicação desta legislação; e a canção “Vai Vadiar” (composição de Monarco e Ratinho, popularizada na voz de Zeca Pagodinho). Com a reunião destes materiais, tivemos o intuito de problematizar a criminalização da pobreza e demonstrar a sua institucionalização enquanto política implementada pelo Estado brasileiro.

Embora tenha sido promulgada no período do Estado Novo<sup>44</sup>, a origem da “lei da vadiagem” está ligada às heranças imperiais e escravocratas, haja vista que o Código Criminal do Império datado de 1830 possuía um capítulo de punições destinado “aos vadios e mendigos” (art. 225 e 226). Da mesma forma que o seu sucessor, o Código Penal de 1890, acrescentou às contravenções penais da vadiagem e mendicância o termo “capoeiras”, em criminalização direta às pessoas negras escravizadas que fugiam do regime escravocrata (CARVALHO, 2006). Apesar de aparentemente ter caído em desuso, é espantoso constatar que, mesmo com este histórico racista, a “lei da vadiagem” ainda não foi revogada e encontra-

---

<sup>44</sup> Na história do Brasil, Estado Novo é o período compreendido entre 1937 a 1943 em que o presidente Getúlio Vargas governou ditatorialmente aliado às tendências nazifascistas, suspendendo direitos civis e políticos da população e decretando estado de sítio para combater a suposta invasão comunista no Brasil.

se vigente até hoje no corpo da lei de contravenções penais do ordenamento jurídico brasileiro.

Embora o espetáculo não faça este levantamento histórico detalhado, o ponto de partida da cena 01 é a denúncia sobre a existência desta lei e também evidenciar a truculência com que ela era empregada. A partir destes documentos históricos, o objetivo da cena é proporcionar a reflexão de que o Estado brasileiro é historicamente conivente com instrumentos classistas e racistas de manutenção da ordem dominante. Como exemplo, citamos nesta primeira cena o recorte de jornal<sup>45</sup> a seguir:

**Figura 01** – Recorte de Jornal



Fonte: Arquivo Jornal O Globo

No segundo momento desta primeira cena (parte B), utilizamos a letra do samba “Notícia de Jornal” de Zé Ketí com intuito de trazer para o espetáculo o relato pessoal do compositor, haja vista que esta canção diz respeito à sua vivência no Rio de Janeiro; além disso, pretendemos traçar um paralelo da letra com a notícia acima e também criticar o imaginário de senso comum que naturaliza informações divulgadas pela imprensa sobre absurdos que acontecem diariamente no Brasil. Citamos na cena alguns exemplos destes problemas que, de tão recorrentes, tornam-se naturalizados, como a mortalidade infantil nas favelas, inflação, e falta de acesso à educação básica e superior. A respeito deste fenômeno da recepção acrítica das notícias, Augusto Boal (1970) comenta que

<sup>45</sup>Recorte de manchete do Jornal O Globo, disponível no acervo eletrônico do jornal em: <<https://images.app.goo.gl/R9s81SrKP5EbUpUy6>>. Acesso em 29 de julho de 2020.

a TV nos habituou a conviver com o que há de mais terrível no mundo: guerra, mortes violentas, chacinas, terremotos estupros, todos os tipos de crimes. Os noticiários são sempre na hora do almoço ou na hora do jantar. Ver sangue na TV enquanto se come é quase tão importante como o sal da própria comida. Na quarta-feira, junto com a feijoada carioca, a gente tem que ver um belo bombardeio na Indochina; e o molho à bolonhesa da macarronada das quintas é o sangue de um estudante ou negro baleado nos Estados Unidos. Nós continuamos comendo tranquilos. A informação já não informa. Ouvimos a notícia e a registramos e continuamos tão insensíveis como um computador eletrônico. A morte é abstrata. Por isso é necessário tornar concretas certas palavras (BOAL, 1970, p. 60).

Por mais que esta análise de Boal (1970) faça referência direta à televisão, entendemos que o mesmo problema ocorre também em outras mídias, como o jornal impresso ou virtual. Esta análise está presente no artigo em que ele aborda métodos do Teatro Jornal como ferramentas para criação de cenas a partir de notícias. Segundo ele, através do teatro é possível desnaturalizar a produção jornalística ficcional que produz manchetes e também alienação. Nesta primeira cena da parte II do *Show Opinião de Novo* a encenação utiliza-se de algumas destas técnicas para comentar tanto a legislação da “vadiagem” quanto a manchete d’O Globo. Considerando que a cena 04 também se utiliza dessas técnicas, retomaremos a discussão sobre elas adiante.

Prosseguindo com a análise da cena 01, parte B, nas apresentações do espetáculo, a canção de Zé Ketí era interpretada enquanto texto narrado (sem a melodia) e os pequenos trechos das manchetes citadas foram paulatinamente modificados para contemplar fatos que ocorreram em 2019, como o derramamento de óleo nas praias do nordeste, a alta nos preços da carne e os cortes orçamentários propostos pelo governo Bolsonaro. Por fim, utilizamos a canção “Vai Vadiar” para comentar toda a cena, concluindo que, diante dos privilégios das classes economicamente dominantes, restam os flagelos da vadiagem e marginalidade à população pobre brasileira.

A cena 02 é a apresentação da história de Jamila. Sua narrativa pessoal segue um padrão diferente dos demais relatos pessoais porque, além de apresentar informações sobre os lugares onde já morou, a atriz narra o episódio de uma viagem que fez para São Paulo e foi vítima de racismo, confundida com uma empregada doméstica quando tomou um táxi. Além disso, no meio da narração a atriz reproduz a fala de sua mãe para informar o público de que, na época do relato, ela estava receosa pela viagem da filha. A mãe temia que Jamila sofresse alguma violência no sudeste por ser negra, mulher, nordestina e ter viajado sozinha. Segue o depoimento na íntegra:

#### JAMILA

Meu nome é Jamila Maria Facury da Costa. Sou descendente de portugueses, libaneses, africanos e de povos indígenas do Brasil. Minha família tem histórico de migração. Meu pai é funcionário público e vivia pedindo transferência. Hoje moro

em João Pessoa, mas já morei em Goiânia, Marabá e Macapá. O que eu acho engraçado é que meus pais já moraram em tanto canto, mas quando eu passei 10 dias em São Paulo pra fazer um curso de atuação, minha mãe disse que eu ia morrer e aparecer boiando no Tietê. (...)

MÃE

É o que, menina? Cê tá louca de sair daqui sozinha pra fazer esse curso tarde da noite numa cidade que você não conhece? Vendo a hora ser assaltada ou de alguém lhe fazer um mal!

JAMILA

Tomei um café num boteco em Santa Cecília e reparei que todos os garçons eram nordestinos. Quando saí de lá, o motorista do táxi me perguntou se eu já tinha terminado minha diária (APÊNDICE A – Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 88).

Além dos breves recortes que indicam questões de gênero e raciais, o relato também contempla a observação de Jamila sobre a alta concentração de pessoas nordestinas que se ocupa de empregos informais no sudeste. Apesar de não haver um aprofundamento nesta temática, nem tampouco a circunscrição do lugar de fala de Jamila enquanto pessoa de classe média, esta ligeira observação da atriz complementa os assuntos da emigração e das desigualdades regionais que foram apontados na primeira parte do espetáculo.

A canção que utilizamos para finalizar a cena 02 também não está presente no roteiro original. Seleccionamos o refrão da canção “Madalena”, composta por Gilberto Gil, e que denuncia, através de um diálogo tragicômico entre mãe e filha, a situação de pobreza e precarização existente nas cidades brasileiras, com destaque para as favelas. A música aponta que, diferentemente dos investimentos destinados ao agronegócio, historicamente, a população pobre carece de políticas públicas que lhe assegurem direitos básicos como a alimentação e habitação. Nesse sentido, a música ironiza que o apelo à fé é a única saída para uma pessoa pobre não passar fome no Brasil.

“Vai na próxima capela / e acende uma vela / pra não passar fome” (GIL, 1972) são os últimos versos de “Madalena”, com eles nós fizemos um *pot-pourri* junto do refrão da música “Acender as Velas”, de Zé Ketí, samba clássico presente no roteiro original e que também denuncia a miséria e a banalização de mortes nas favelas brasileiras.

A cena 03 não está presente no roteiro original. Em nossa adaptação, ficou conhecida como a “cena do carnaval”. No texto de Michel Debrun (1990) sobre a identidade nacional brasileira, o autor cita a opinião de Roberto da Matta de que talvez o carnaval seja uma das únicas manifestações nacionais da cultura brasileira que não seja imposta hierarquicamente como projeto de dominação do Estado e das elites. De acordo com este texto,

Com o carnaval presenciamos o advento de uma comunidade efêmera, mas real e original, que permite aguentar e compensar até certo ponto as agruras da sociedade,



caracterizada esta última, por separações, antagonismos e hierarquias (DEBRUN, 1990. p. 45).

Em outras palavras, de acordo com esta análise, a cultura que envolve o carnaval brasileiro seria uma expressão de origem popular-nacional e não um evento nacional-popular<sup>46</sup>, uma espécie de festa democrática que abre brechas para a felicidade das classes populares. Provocados por este pensamento e também discordando dele, criamos a cena através da fricção de marchinhas clássicas de carnaval associadas a fragmentos de textos de Mario de Andrade (Rei Momo, publicado em 1945) e Lima Barreto (O Morcego, publicado em 1956).

Escolhemos as seguintes marchinhas: “Alegria”, de Assis Valente; “Sapato de Pobre”, de Marlene; “Se Eu Tivesse um Milhão” de Roberto Martins e Roberto Roberti. Escolhemos estas canções porque denunciam de forma explícita os percalços que passam as pessoas com pouco dinheiro no Brasil, a exemplo da tristeza, falta de comida e péssimas condições de habitação.

Os trechos das canções costuram a narrativa da pequena fábula do trabalhador Morcego, personagem da crônica de Lima Barreto, que trabalha o ano todo nos correios esperando chegar o carnaval para poder viver seus verdadeiros desejos. Ao final da história, a crítica proveniente do texto de Mário de Andrade conclui que, por mais que o carnaval talvez seja uma fuga momentânea dos flagelos sociais, os mesmos continuarão a existir porque estão arraigados à cultura brasileira que, historicamente, “sempre foi de mal a pior” (ANDRADE, 2008).

Complementando o entendimento de Mario de Andrade (2008), a canção “Se Eu Tivesse Um Milhão” foi colocada em cena porque explica que a condição de pobreza e subalternidade só existe dentro do modo de produção capitalista, numa economia em que trabalhadores são alijados dos meios de produção e obrigados a vender sua força de trabalho como forma de sobrevivência. O eu lírico desta música possui a sabedoria dos sambas da malandragem<sup>47</sup> que, ao fantasiar a riqueza, inclui nos planos de melhroia de vida a vingança contra o patrão que o oprimia. Sobre esta relação entre malandragem e trabalho,

---

<sup>46</sup> Para compreender mais sobre as dicotomias existentes entre as manifestações de ordem popular-nacional e nacional-popular, conferir o ensaio de Michel Debrun (1990) sobre a Identidade Nacional Brasileira.

<sup>47</sup> Segundo Leticia Vianna (1995, p. 08), “a malandragem não é apenas uma mitologia, um folclore, ou estratégia de sobrevivência das classes populares, mas uma espécie de ética brasileira. A malandragem seria uma possibilidade dentro do dilema brasileiro – uma articulação peculiar da ideologia individualista e a rígida hierarquia social. (...) No Brasil há uma incoerência entre a regra jurídica e a prática cotidiana. E a malandragem é um modo de navegação social que oscila entre um projeto nacional baseado em leis universais que tem por

a malandragem faz sentido (...) num contexto como o brasileiro onde o aparelho de Estado é aparentemente apoiado em uma burocracia racional, mas é essencialmente clientelista. O jeitinho, o galho quebrado, o pistolão burlam a perspectiva universalista contida na ideologia burguesa – são instituições fundamentais que implicam de diferentes formas que a lei é feita para inimigos e o trabalho para otários. A malandragem é, nesse sentido, a recusa a disciplina do trabalho assalariado – uma estratégia de sobrevivência numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não assegurando-lhe as condições decentes de vida com o fruto do trabalho (VIANNA, 1995, p. 07).

A cena 04 também não está presente no roteiro original, ela é o aprofundamento da temática etnico-racial que foi brevemente abordada no início da segunda parte da dramaturgia. Através desta cena 04 apresentamos o racismo institucional evidente nas políticas públicas de perseguição e punição à população negra.

Utilizamos o trecho de uma notícia<sup>48</sup> publicada no jornal Folha de São Paulo em 2018 que relata a truculência da polícia judiciária com a advogada Valéria Lúcia dos Santos que foi agredida e algemada durante uma audiência por ter discutido com a juíza. Junto da matéria, a reportagem também publicou uma carta da advogada que também é interpretada durante a cena. Nesta correspondência, Valéria narra o acontecimento e associa as agressões que sofreu a mando da juíza como um traço remanescente da cultura racista oriunda da escravidão no Brasil.

A feitura da dramaturgia desta cena 04 se deu através de algumas técnicas do Teatro Jornal<sup>49</sup> que borram os limites entre dramaturgia textual e a encenação porque o objetivo da técnica consiste justamente em presentificar (ou concretizar) palavras escritas nas notícias, que são carregadas de subtextos ideológicos e valores burgueses não aparentes. Em outras palavras,

As técnicas procuram, de maneira geral, criar choque entre as notícias retiradas dos jornais e seu contexto global, contrapondo o noticiário à realidade mais ampla das contradições capitalistas. O grande princípio em que elas se baseiam é a descontinuidade: todos os elementos da encenação são separados em unidades autônomas e justapostos de maneira a comentarem uns aos outros. Do choque entre eles nascem numerosas possibilidades de crítica – sendo a crítica fundamental dirigida à própria totalidade do capitalismo, que, reconstituída em cena, é desvendada como uma totalidade falseada (LIMA, 2012, p. 73).

---

sujeito o indivíduo e situações cotidianas onde cada um se resolve como pode, apelando para as relações pessoais.

<sup>48</sup>A matéria foi escrita pela jornalista Marina Estarque (2018).

<sup>49</sup> As técnicas do teatro jornal foram desenvolvidas a partir da formulação de Augusto Boal da estética do Teatro do Oprimido. Na contramão da ditadura militar brasileira, Boal pretendia desenvolver um teatro crítico que sobrevivesse à censura. Segundo Clara de Andrade (2013, p. 03) “o Teatro-Jornal fazia uso, em sua proposta de encenação, de recursos advindos diretamente da chamada arte crítica e das diferentes formas de teatro político que vinham sendo realizadas até então. Primeiro, ao partir das próprias notícias de jornais para a construção de sua dramaturgia, como uma costura em cena de recortes da realidade, encontramos claramente o uso da forma artística da colagem”.

Ainda que a redação da reportagem sobre o caso de Valéria tenha tomado posição em defesa da advogada negra, algo que não acontece com muita frequência na mídia, o contexto de banalização e naturalização das violências cometidas à população negra no Brasil anestesias a percepção da gravidade do acontecimento. Exemplo disso são as inúmeras matérias<sup>50</sup> sobre a guerra às drogas que tratam como traficantes todas as pessoas negras envolvidas na apreensão de drogas ao passo que as brancas são chamadas de usuárias. Para que este fenômeno de banalização do racismo aconteça existe a participação direta dos meios de comunicação que reproduzem os valores do sistema capitalista de falsificação da realidade e possibilitam que o capitalismo não seja percebido como agente causador destas violências. Trazer a notícia sobre o caso de Valéria para a cena significa também problematizar a forma com que a imprensa trata os casos de racismo. Nesse sentido,

O jornal não aparece apenas como uma representação (e ao mesmo tempo uma manifestação) da totalidade capitalista, uma construção que mascara a si mesma; é também um meio pelo qual a falsificação se reproduz – um meio importante. Assim, [o Teatro Jornal] critica diretamente a própria imprensa, como espaço privilegiado da indústria cultural, manipulando, distorcendo e banalizando informações transmitidas ao grande público (LIMA, 2012, p. 73).

Nesta cena 04 existe o emprego de duas técnicas fundamentais<sup>51</sup> do Teatro Jornal. Começamos com a “leitura simples” do cabeçalho da matéria que estabelece para o público o código de que se trata de um texto jornalístico. Segundo Boal (1970, p. 58), esta estratégia não chega a ser uma técnica específica, mas é importante porque “a notícia fora do seu contexto jornalístico adquire outro valor que lhe é dado pela relação ator-espectador” (BOAL, 1970, p. 58). Em seguida, há a “leitura com ritmo” da carta de Valéria. O texto da carta, por si só, já comenta a manchete anterior, mas a leitura com ritmo percussivo do tambor e os vocalizes presentes na cena intensificam a tensão do que está sendo dito. Este efeito ocorre porque

Todo ritmo, em si mesmo tem um conteúdo próprio, desperta certas emoções, certas imagens, certas ideias, qualquer letra de música pode variar de sentido dependendo do ritmo com que é cantada. (...) Ler com ritmo é interpretar, emprestando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido. Significa ver os fatos com a perspectiva do ritmo (BOAL, 1970, p. 58).

---

<sup>50</sup> Para saber mais sobre racismo estrutural e mídia, leia o texto de Jadson Nascimento (2020) publicado no site Agência de Notícias da Favela: <<https://www.anf.org.br/racismo-estrutural-e-a-midia-seletiva-branco-e-estudante-e-preto-e-traficante/>> Acesso em 02/08/2020.

<sup>51</sup> O conjunto das nove técnicas para a prática do Teatro Jornal foi publicado por Augusto Boal (1970) no artigo: Teatro Jornal – Primeira Edição de 1970.

Com esta cena primordialmente narrativa, trabalhamos a justaposição da reportagem com a carta de Valéria porque estes dois textos traduzem com grande poder de síntese um dos maiores problemas na formação do povo brasileiro que é o racismo. Por fim, nossa escolha por esta técnica do Teatro do Oprimido se deu porque

o Teatro-Jornal procura, pelo uso da colagem, desvendar a realidade, mostrar ao público algo que ele ainda não enxergou, fazer a “crítica da camuflagem e da falsificação da realidade” pelos meios de comunicação de massa. Uma necessidade agravada pelo contexto em que se inseria de repressão à liberdade de imprensa. Seu caráter de protesto, de arte imediata e de ação política realizada na prática, por sua vez, apresenta forte semelhança com o teatro de agitação e propaganda – o agit-prop (WEISS, 1982, p.11. *Apud.* ANDRADE, 2013, p. 07).

Finalizada a leitura ritmada da carta, entoamos o clássico vocalize do refão da canção “Canto das Três Raças”, de Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro, popularizado na interpretação de Clara Nunes.

Ainda dentro da temática racial, a cena 05 funciona como comentário musical da cena anterior. Nesta cena utilizamos duas canções: a primeira é uma versão de “Deus é uma Mulher Preta”, de Jéssica Gaspar; e a segunda, “Virá” de Ezter Liu.

A letra original de “Deus É Uma Mulher Preta” é uma poesia que faz referência direta à escritora Conceição Evaristo (2017) e seu conceito de *escrevivências*<sup>52</sup>. Segue a letra:

Deus é uma mulher preta  
E por natureza sei que vou sobreviver  
Deus é uma mulher preta  
Bença minha mãe para lutar e escrever

A morte meu país genocida reservou pra mim  
Porém minha alma não é uma semente daqui  
É semente da mente de deusas de lá de onde eu vim  
Rainhas de ontem e hoje florescem em mim

A morte atravessa os sonhos de pretos aqui  
Encaro e grito pro Estado não saio daqui  
Minha mãe me abençoe e dê forças pra eu prosseguir  
Seus olhos d’água refletem a força que mora em mim

Deus é uma mulher preta  
E por natureza sei que vou sobreviver  
Deus é uma mulher preta  
Bença minha mãe para lutar e escrever (GASPAR, 2018).

A necessidade de alterar a letra original da canção de Jéssica Gaspar se deu porque escolhemos focar a discussão racial da cena no plano do contexto social, retirando-a do plano

---

<sup>52</sup> Para saber mais sobre a obra de Conceição Evaristo e as “*escrevivências*”, as autoras Lisandra Soares e Paula Machado publicaram um artigo disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2017000200002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002) Acesso em: 02/08/2020.

espiritual e divino. Nesse sentido, substituímos o verso “deus é uma mulher preta” pela auto-afirmação cantada por Jamila “eu sou uma mulher preta”. A outra modificação da letra ocorreu no verso “e por natureza sei que vou sobreviver”, que foi substituído por “contra a correnteza sei que vou sobreviver” porque não quisemos reforçar o estereótipo ligado à população negra de suposta “força bruta inata” e capacidade de suportar dores melhor do que outras etnias.

Em seguida, Jamila dança ao som da canção, “Virá” de Ezter Liu, cuja letra enaltece a potência revolucionária do movimento feminista e, dentro desta cena 05, após todas as denúncias feitas pelas palavras da carta de Valéria e de Jéssica Gaspar, a canção ganha o significado de protesto anti-racista.

A introdução da cena 06 é uma colagem direta do texto de Michel Debrun (1990) sobre a identidade nacional brasileira. A partir deste excerto, que não está presente no roteiro original, somos signatários do pensamento deste autor a respeito da multiplicidade de identidades brasileiras e que todas elas são balizadas pelas diferenças políticas, econômicas e étnicas.

Esta citação também nos posiciona em situação diferente daquela que motivou a criação do “Show Opinião” dos anos 60. Em outras palavras, os criadores do espetáculo original estiveram mobilizados, assim como outros intelectuais e artistas dos anos 50 e 60, em fomentar uma identidade genuína para as manifestações culturais brasileiras, a despeito da enxurrada de referências estrangeiras que historicamente determinaram os rumos da cultura erudita no Brasil. Para a criação de nossa releitura não estivemos motivados por este interesse de afirmar uma identidade para o Brasil, apesar da vontade de estudar e compreender mais sobre a cultura brasileira.

A partir da citação de Michel Debrun (1990) questionamos o público sobre a existência de uma identidade única para o povo brasileiro mesmo em face de tamanhas disparidades sociais. Em seguida, trazemos o trecho de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto (publicado em 1955) que está presente no roteiro original do espetáculo. Finalizamos a cena com o nossa opinião sobre a inexistência desta suposta identidade nacional brasileira unificada através da questão: “e se a morte for a identidade nacional do Brasil?” (APÊNDICE A – Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 92). Para nós, talvez não seja o caso de pensar hoje em uma identidade única sem antes observar a realidade cruel que repete o padrão genocida contido na história do Brasil, responsável por aniquilar populações indígenas, negras, nordestinas, etc.

Para finalizar esta cena e também a segunda parte do espetáculo, utilizamos a canção “Caravanas” de Chico Buarque, que não está no roteiro original, mas comenta sobre a relação direta entre a colonização e o pensamento racista presente na atualidade.

### 4.3 TERCEIRA PARTE

A dramaturgia da terceira parte do *Show Opinião de Novo* propõe a fricção entre os dois universos retratados nas partes anteriores. A partir do método originário de organização do texto, nesta parte associamos mais referenciais teóricos que não inclusos na obra original justapostos a citações de outras obras lançadas depois de 1964. Em outras palavras, conservamos algumas temáticas e o funcionamento de algumas cenas originais, mas preenchemos em larga escala o seu conteúdo com atualizações das discussões sobre o Brasil atual.

Na abertura da cena 01 há o reaproveitamento integral do texto gravado por Nélson Lins de Barros<sup>53</sup> sobre a entrada massiva das músicas estrangeiras no Brasil a partir dos anos 40 pelo advento da indústria cultural<sup>54</sup> radiofônica e dos discos de vinil. Na encenação original este comentário aparecia em cena através de um *playback* que simulava locução de rádio. Em nossa releitura, assumimos este caráter radiofônico, mas a fala passou a ser dita sem a reprodução mecânica.

Em seguida, introduzimos uma paródia da música “I Gotta Feeling”, hit musical do grupo estadunidense *The Black Eyed Peas*<sup>55</sup>. Substituímos a letra da canção original pelos versos de “Peba na Pimenta”, canção de João do Vale que abre nosso espetáculo. Este mesmo artifício existe no roteiro original, mas nele foram misturadas outras obras. Na peça original

---

<sup>53</sup> Nelson Lins de Barros (1920 – 1966) foi um compositor, cientista e crítico musical pernambucano que nos anos 50 participou ativamente do movimento de jovens compositores que criaram canções de bossa nova (NELSON LINS DE BARROS In: <<http://dicionariompb.com.br/nelson-lins-de-barros>> Acesso em: 01 de out de 2020).

<sup>54</sup> O conceito de indústria cultural possui muitas definições, mas foi um termo originalmente cunhado pelos teóricos da Escola de Frankfurt para designar a conversão da arte ou entretenimento em mercadoria de consumo dentro da lógica do sistema capitalista, provocando a manipulação dos consumidores e inaugurando a cultura de massa (VIANA, 2009, p. 02).

<sup>55</sup> The Black Eyed Peas é uma banda de Los Angeles (EUA) que ficou famosa mundialmente a partir de 2003 tocando ritmos como música eletrônica, hip hop e R&B. A música “I Gotta Feeling”, lançada em 2009 é considerada a primeira música digital a vender mais de 07 milhões de cópias digitais nos Estados Unidos (BLACK EYED PEAS In.: <[http://wikipedia.org/wiki/The\\_Black\\_Eyed\\_Peas](http://wikipedia.org/wiki/The_Black_Eyed_Peas)> Acesso em 01 de out de 2020).

foi criada uma canção de paródia sobre vida na roça que era cantada com típica melodia da jovem guarda, em referência ao grupo *The Platters*<sup>56</sup>, popular nos anos 60.

Apesar da troca de canções, os objetivos de nossa cena foram muito semelhantes aos do roteiro originário. Pretendemos atingir o alívio cômico em relação às cenas anteriores e também introduzir a discussão sobre o conflito entre música pop internacional e a música popular brasileira, criticando a recepção massificadora da cultura pop estadunidense no Brasil. Além disso, o resgate da canção de abertura da peça sugere para o público a complementaridade dos temas tratados no espetáculo, com o objetivo de causar-lhe sensação de reconhecimento e unidade da dramaturgia.

Ainda sobre esta cena, dentro do refrão de nossa paródia, citamos o slogan “agro é tech, agro é pop, agro é tudo”<sup>57</sup>, difundido pela Rede Globo de Televisão como propaganda do agronegócio<sup>58</sup>. A inserção desta fala aparentemente desprestigiada no contexto jocoso da música propõe a reflexão sobre a influência midiática na propagação da cultura de massas e dos ideais capitalistas, que muito têm a ver com a hegemonia cultural e política dos Estados Unidos sobre o continente americano.

O tema da articulação entre mídia e agronegócio é o gancho que dispara a cena seguinte (cena 02) que tem formato cômico e atrela a linguagem dos memes<sup>59</sup> de internet aos cacoetes do telejornalismo. Ela propõe o aprofundamento da discussão sobre a problemática interface da realidade agrária oligárquica brasileira no processo de industrialização do país.

<sup>56</sup> The Platters foi um conjunto vocal muito popular nos Estados Unidos nos anos 50 e 60 que tocava baladas românticas e vendeu mais de 50 milhões de discos (GRUPO THE PLATTERS SE APRESENTA EM BRASÍLIA COM SHOW CHEIO DE HITS In.: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/26/interna\\_diversao\\_arte,757311/the-platters-em-brasilia.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/26/interna_diversao_arte,757311/the-platters-em-brasilia.shtml)> Acesso em: 01 de out de 2020).

<sup>57</sup> Propaganda disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZkNhSmE3Cis>> Acesso em 01 de out de 2020.

<sup>58</sup> “A noção de agronegócio foi formulada nos Estados Unidos pelos economistas John H. Davis e Ray A. Goldberg (1957). Para eles, o agronegócio envolve um complexo de compra e distribuição de suprimentos agrícolas, a produção, o armazenamento, o processamento e a distribuição dos produtos acabados. Tal empreendimento ocorreu devido ao avanço técnico-científico, a disponibilidade de terras em grandes extensões naquele país. Além disso, essa grande produção em escala foi intensificada pela política de ajuda internacional dos Estados Unidos aos países arruinados pela Segunda Grande Guerra. (...) Essa ajuda internacional previa a importação de alimentos norte-americanos e a revenda em seus próprios países, procedimento que assegurou a absorção das mercadorias pelas classes mais abastadas. (...) Na história do agronegócio nos Estados Unidos, verificamos que a expansão da produção e da produtividade fez com que muitos povoados, aldeias e famílias entrassem em decadência devido às crises do setor. É muito perigoso direcionar a funcionalidade de uma localidade ou de uma região para atender as demandas do agronegócio. Trata-se de um modelo homogeneador, imediatista e insustentável” (CAVALCANTE; FERNANDES 2008, p. 20).

<sup>59</sup> Os memes da internet são “ideias, brincadeiras, jogos, piadas ou comportamentos que se espalham através de sua replicação de forma viral e que, por vezes, são caracterizados pela repetição de um modelo formal básico, manifestando-se por meio de vídeos, frases, hashtags, foto-legendas, tirinhas, entre outros. Os memes, em grande parte, são produzidos em baixa qualidade técnica, possuindo, em alguns casos, um aspecto grosseiro e intencionalmente descuidado, além de serem realizados de forma lúdica e com uma aparente pretensão de provocar um efeito risível” (FONTENELLA, 2009b, p. 08. *Apud*. HORTA, 2015, p 13).

Para a análise desta cena cabe fazer a uma breve recapitulação histórica: em se tratando da questão agrária, o Brasil é historicamente conhecido internacionalmente pelo subdesenvolvimento e pela agroexportação. Estas características remontam à colonização portuguesa, período em que foram instituídas feitorias e companhias hereditárias ligadas à Coroa de Portugal para exploração da monocultura da cana-de-açúcar e o extrativismo de matérias primas naturais. Mesmo após a independência, a “manutenção do projeto latifundiário de produção no campo pelo estado elitista” (CAVALCANTE; FERNANDES 2008, p. 21) proporcionou até hoje a hegemonia deste modelo de manejo das terras brasileiras.

Os “atuais” latifúndios do agronegócio, apesar de terem a seu lado um discurso supostamente “high tech”, modernizador e industrial, estão diretamente vinculados a esta trajetória histórica nada inovadora de concentração de terras e poder econômico. Segundo Cavalcante e Fernandes (2008, p. 21),

a partir da década de 1990, inicia-se uma nova fase no Brasil, quando foi difundida a noção de agronegócio como um modelo a reestabelecer a agricultura comercial exportadora após a crise da década de 1980. Assim, o agronegócio é uma expressão do capitalismo neoliberal no campo, iniciada nos governos Collor/Itamar através da forte atuação de agências de regulação financeiras internacionais no país. A partir daí, a aquisição de terras por parte de empresas não possui um papel tão somente de especulação, mas de ocupação produtiva. As empresas do setor agropecuário tomam frente do processo na corrida desenfreada pela conquista de territórios, ao passo que as empresas de outros setores da economia se deslocaram para se fortalecer dentro de sua funcionalidade principal (CAVALCANTE; FERNANDES, 2008, p. 21)

A associação do agronegócio brasileiro à conjuntura histórica de concentração de terras<sup>60</sup> reitera o antigo problema da reforma agrária no Brasil. Nesse sentido, unimos a opinião crítica de nossa releitura junto à opinião dos realizadores do “Show Opinião” para apontar que a desigualdade social, êxodo e marginalização são sintomas decorrentes desta problemática estrutural.

Esta relação entre as terras e a industrialização do Brasil foi trabalhada na cena 02 como uma das formas mais potentes de atualização do Show. Em uma primeira camada do texto, apresentadores de telejornal citam diretamente expressões que se tornaram memes no Brasil e se popularizaram através da internet e das redes sociais, veículos que sequer existiam nos anos 60. Algumas das expressões são: “foi muito *Black Mirror*”; “*nutella*”; “*aloka*”; “*deu match*”; “*coxinhas*”; “*choque de monstro*”; “foi destruidor mesmo”; “soltar a taba”; “segurar a

---

<sup>60</sup>De acordo com CAVALCANTE e FERNANDES (2008, p. 21) “O Brasil é um país reconhecido internacionalmente pelos problemas históricos de distribuição de terras. Organizações internacionais como a ONU (Organização das Nações Unidas) e o Bird (Banco Internacional para Reconstrução e o Desenvolvimento – Banco Mundial) veiculam, através de sucessivos relatórios, a concentração fundiária do Brasil como um empecilho para o desenvolvimento, embora que nos moldes ideológicos que eles professam”.



marimba”; “flopada”; “*crush*”; “yukê”; “o forquinho caiu”; “uó”; “gongou” e “todo dia um 07 a 01 diferente”.

Para além dos memes, o alicerce deste diálogo aparentemente simples entre apresentadores de jornal é a teoria de Florestan Fernandes<sup>61</sup> (1975) apresentada no ensaio “A revolução burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica” que foi publicada dez anos após o “Show Opinião”. De acordo com o referido teórico,

o processo tardio de industrialização foi realizado sem o rompimento com a condição de dependência, com a dominação imperialista externa. A articulação com o setor externo, mais a aliança com as forças políticas retrógradas, atinge seu ponto máximo em 1964, quando se passa a fazer uso de um “modelo autocrático burguês”, uma ditadura burguesa revelada e altamente opressora, revelando a verdadeira face da revolução burguesa não democrática no Brasil (FERNANDES, 1975; DRAIBE, 2004 *Apud* OLIVEIRA, VASQUEZ, 2010, p. 147).

Conforme apontado acima, as consequências da política brasileira de gestão agrária e da industrialização no país acarretaram o golpe militar de 1964, momento crucial na história do Brasil e que foi criticado no primeiro “Show Opinião”. No texto do *Show Opinião de Novo*, citamos diretamente o final do trecho referenciado acima sobre a ditadura ter sido a verdadeira face da burguesia brasileira.

Para finalizar a cena 02 criamos uma paródia da canção “Pra Frente Brasil” (composta originalmente por Miguel Gustavo como hino da copa de 1970, evento que, naquela época, foi de grande serventia aos propósitos da ditadura militar). A canção teve sua letra modificada para atingir dois objetivos: resumir o assunto apresentado na cena; e também comentar que há relação direta dos problemas sociais brasileiros com a estrutura arcaica de exploração internacional, historicamente articulada à subserviência da burguesia brasileira aos Estados Unidos. A seguir, a letra da paródia:

*Se organizar direitinho  
Todo mundo trepa  
Flexibilização*

*Os gringos apontam o caminho  
Da modernidade  
O rumo da nação*

*Nossa indústria tem sede lá na Califórnia  
Aqui trabalhamos com a filial  
Ordem, progresso, globalização  
Somos o nosso patrão!*

---

<sup>61</sup> “Florestan Fernandes (1920-1995), sociólogo e político brasileiro nascido na cidade de São Paulo, (SP), considerado o fundador da sociologia crítica no Brasil (...) Sempre foi ligado aos movimentos sociais e reivindicatórios e às organizações políticas de esquerda. Preso político no presídio do Exército em São Paulo (1964), ao ser libertado tornou-se Professor Catedrático na USP” (FLORESTAN FERNANDES. In: Intérpretes do Brasil. Disponível em: <<http://www.interpretesdobrasil.org/sitePage/63.av>> Acesso em: 30 out 2018).

*Todos juntos, vamos! Pra frente Brasil! A mil!*  
*Rumo à ascensão*  
*Todos juntos, vamos! Pra frente Brasil! / O fascismo vai matar o Brasil*  
*Moralização*  
*Falta dinheiro, saúde, escola, merenda!?*  
*Tem não!*  
*Tá sem remédio no posto*  
*Cartela de “AS?”*  
*Também não*  
*A bosta boiando na rua*  
*O carro do lixo não veio*  
*Estupro, assédio, chacina*  
*O jovem com arma na mão* (APÊNDICE A - Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 94).

A cena 03 apresenta a canção “Sina do Caboclo”, composta por João do Vale e João Batista Aquino. Esta música também está presente na dramaturgia original e retrata o conflito da população camponesa que é obrigada a deixar o campo em busca da sobrevivência nos centros urbanos. O posicionamento desta obra neste momento da peça reforça a contradição apontada por Florestan Fernandes (1975) a respeito da coexistência de estruturas “arcaicas” e “modernas” dentro do Brasil.

No *Show Opinião de Novo*, as cenas 03 e 04 dialogam entre si porque apresentam dois pontos de vista arquetípicos dentro do conflito entre campo e cidade. “Sina do Caboclo” mostra a narrativa de um trabalhador rural consciente de que o fruto de seu trabalho lhe é negado e não revertido em benefício próprio, o que faz com que ele não tenha condições ideais de sobrevivência e seja obrigado a emigrar do campo. Na contramão do lavrador, a personagem carioca que interpela Nara Leão na cena 04 é a alegoria do “tipo urbano” convicto de sua suposta superioridade em relação aos seus “opostos”, que ele julga serem lavradores, nordestinos ou moradores de favela.

O segundo personagem acredita na separação radical entre camponeses e moradores da zona sul carioca, mas dentro do modo de produção capitalista, os dois grupos estão diretamente ligados. Isto acontece porque a estrutura do privilégio econômico da classe média urbana e da burguesia só é possível graças ao trabalho de lavradores que plantam aquilo que a cidade come, e também da população suburbana que trabalha para os donos dos apartamentos do Leblon<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Leblon é um bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro que, segundo reportagem do Jornal o Globo de 2019, possui o metro quadrado mais caro de todo o Brasil. Matéria disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/preco-de-venda-de-imoveis-recua-no-rio-mas-cidade-ainda-tem-metro-quadrado-mais-caro-do-pais-23718013>>. Acesso em: 01 de outubro de 2019.

Além disso, uma vez que a queixa do lavrador de “Sina de Caboclo” é a parte de sua produção que lhe é roubada após a “divisão”, é exatamente desta parte surrupiada que é feita a riqueza de quem consome e vende os bens que ele e sua classe produzem. Podemos chamar este roubo de mais-valia<sup>63</sup>.

O texto da cena 04 está presente no roteiro original. Decidimos recriá-lo porque se conectava ao conflito campo *versus* cidade explicado anteriormente e também apresentava indiretamente a personagem de Nara Leão. Ademais, o diálogo desta cena permite a retomada da discussão sobre desigualdades e preconceitos regionais. No show original, Nara apresenta a si própria com o seguinte texto:

(...) meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive que seria do Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo (COSTA, VIANNA FILHO, PONTES, 1965, p. 20).

No texto do *Show Opinião de Novo* optamos por não reproduzir este relato, mas aproveitamos algumas informações dele. Primeiramente, destacamos o pertencimento de Nara à classe social economicamente favorecida e, portanto, diferente dos outros integrantes do espetáculo original. Decorrente deste privilégio econômico, abordamos também o conflito dela enquanto artista elitizada que em determinado ponto da carreira desviou sua produção artística de alguns valores hegemônicos associados a sua classe social. Por esta razão, foi considerada pertencente à “elite engajada” do Brasil.

No início dos anos 60, Nara fez muito sucesso ao gravar canções da bossa nova<sup>64</sup> que foi um ritmo aclamado internacionalmente como a grande manifestação cultural brasileira da época. Mas além do sucesso atrelado à bossa nova, Nara foi

---

<sup>63</sup> A mais-valia é um conceito marxista. Para explica-lo, Marilena Chauí (2006, p. 51) exemplifica da seguinte forma: “sabemos que o produtor da mercadoria recebe um salário, que é o preço de seu tempo de trabalho, pois este também é uma mercadoria. Suponhamos, então, que, para fabricar um metro de linho e para extrair um quilo de ferro, os trabalhadores precisem de 8 horas de trabalho. Suponhamos que o preço desses produtos no mercado seja de \$16,00. Diremos, então, que cada hora de trabalho equivale a \$2,00. Porém, quando vamos verificar qual é o salário desses trabalhadores, descobrimos que não recebem \$16,00, mas sim \$8,00. Há, portanto, 4 horas de trabalho que não foram pagas, apesar de estarem incluídas no preço final da mercadoria. Essas 4 horas de trabalho não pago constituem a mais-valia, o lucro do proprietário da mina de ferro ou do proprietário da fábrica de linho. Formam seu capital. A origem do capital, portanto, é o trabalho não pago. Graças à mais-valia, a mercadoria não é um valor de uso e um valor de troca qualquer, mas um valor capitalista”.

<sup>64</sup> Segundo SANTANA e PIPPI (2011, p. 02), “a Bossa Nova nasceu no cenário carioca, no final da década de cinquenta, nos versos daqueles que souberam aproveitar, com a entrada do estrangeirismo cultural, os acordes

Atraída por um impulso de questionar a sociedade e seus valores através da música, e passou a freqüentar os mesmos lugares que os artistas engajados, onde conheceu o dramaturgo Vianninha, João do Vale e Zé Kéti. Cabe mencionar que, antes da estréia do musical, a cantora lançou um disco chamado Nara, um divisor de águas em sua carreira, no qual gravou sambas e baiões daqueles que viriam a ser seus parceiros de palco. Com essa atitude, acabou desfazendo um rótulo que por muito tempo insistiu em acompanhá-la — o de eterna musa da bossa nova — e com o qual, a partir dali, rompera definitivamente. O grande motim de Nara Leão era a forma com que enxergava a música: como um caminho para se chegar à transformação social. Por isso decidiu fazer de sua voz um meio de protesto (MENDES, 2009, p. 26).

Ainda sobre a bossa nova, muito se discute sobre a verdadeira origem deste ritmo cuja criação foi creditada apenas às elites cariocas. A polêmica existe porque, além do jazz, o ritmo guarda profunda ligação com o samba sincopado comum das rodas de samba das favelas do Rio (MENEZES, 2012). Na cena 04 não coube a nós esmiuçar a gênese do gênero musical, mas sim aproveitar esta celeuma para comentar a respeito do embate entre arte popular *versus* arte erudita. Seguimos a esperteza do roteiro original que aproveitou a história de Nara para suscitar este debate, uma vez que “Nara Leão é a personificação da imagem paradoxal do artista de classe média que decide, em suas obras, reivindicar direitos da classe pobre” (MENDES, 2009, p. 40).

Sem enveredar para o campo da apropriação cultural, a entrevista em que a “musa da bossa nova” relata sua decisão de cantar baião explicita o que está por trás do comportamento purista que glorifica a bossa nova e inferioriza o baião. O espanto do entrevistador (que é a personagem “tipo urbano”) revela que a raiz do eruditismo é o repúdio a determinados grupos sociais. Portanto, esta aversão é produto de uma classe social privilegiada economicamente que discrimina outras classes. Uma intolerância como esta, à priori, é direcionada aos sujeitos que compõem as populações pobres, mas ela se estende também às manifestações culturais e aos seus estilos de vida. Em outras palavras, o elitismo condena a cultura e as narrativas que representam a pobreza, pelo menos enquanto elas ainda não tenham sido apropriadas pela elite.

Ao analisar o fenômeno da arte no contexto das sociedades de classe, Ernst Fischer (1983, p. 50), afirma que “Numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares”. Esta premissa é o ponto de partida para compreender a raiz do embate entre arte erudita *versus* arte popular porque um conflito como este só é possível dentro de uma sociedade dividida em

---

sincopados do jazz e encaixá-lo no balanço do samba. Para isso, trouxeram o Novo para música. Era um novo jeito de embalar os ritmos – *jeito* que para os cariocas chamava-se *bossa*”.

classes sociais. Vale destacar que a existência das sociedades de classe antecede o sistema capitalista. No entanto, com o advento deste modo de produção, a necessidade de diferenciação entre bens culturais elitizados e populares ganha contornos mais complexos, conforme será explicado mais adiante.

Considerando a profundidade do debate em torno da arte erudita e popular, não coube a nós esmiuçá-lo na dramaturgia do *Show Opinião de Novo*. Quisemos apenas demonstrar que, na medida em que o estereótipo do nordestino foi construído como “reles lavrador”, qualquer manifestação da cultura nordestina, como é o caso do ritmo baião, seria passível de inferiorização em relação à bossa nova (o ritmo “da moda” que teve em sua elaboração a participação ativa de artistas da classe média).

Em 2018, a marginalização do samba e do baião não era mais tão latente comparada à força que tinha nos anos 60. Para atualizar a questão, escolhemos citar outra manifestação cultural que representasse “o ritmo marginalizado da vez”<sup>65</sup>. Coube à encenação transformar em baião uma letra de brega-funk<sup>66</sup> que fez muito sucesso em 2018. E foi justamente esta paródia que colocamos na boca da personagem que faz a releitura de Nara Leão. Com este deslocamento ilustramos que o paradoxo do choque cultural (bossa nova *versus* baião) denunciado por Nara Leão nos anos 60 ainda existe na atualidade, mesmo tendo mudado de gênero musical.

A letra em questão é um trecho do batidão romântico (vertente do brega-funk) “Sou Favela” de MC Ruanzinho<sup>67</sup>. Diante do vasto universo das músicas funk, a escolha desta canção em especial aconteceu não só porque ela foi um hit que seria de fácil reconhecimento

<sup>65</sup> Evidência da marginalização da cultura do funk foi a proposta legislativa de iniciativa popular que tramitou em 2017 no Senado Federal e que propunha a criminalização do ritmo. De acordo com a matéria do site G1, existe um paralelo entre a criminalização do funk com a perseguição ao samba e ao rap, acrescenta ainda que “Existem outras manifestações que foram perseguidas por serem ligadas a negros, pobres e moradores do subúrbio. Sambistas eram associados à vadiagem, eram chamados de vagabundos. Muitos foram presos”. (PROJETO DE LEI DE CRIMINALIZAÇÃO DO FUNK REPETE HISTÓRIA DO SAMBA, DA CAPOEIRA E DO RAP In: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghml>>. Acesso em 01 de out 2020).

<sup>66</sup> Embora tenha se popularizado a partir de 2018, o brega-funk não é um ritmo recente. Sua origem é nordestina e remonta aos anos 80. O brega-funk possui influência de ritmos como o funk carioca, brega e arrocha (BREGA-FUNK, O GRANDE FENÔMENO MUSICAL DO ANO In: <<https://www.abramus.org.br/noticias/16130/brega-funk-o-grande-fenomeno-musical-do-ano/>>. Acesso em 01 de out de 2020).

<sup>67</sup> Mc Ruanzinho é um cantor pernambucano que, aos quinze anos de idade, ficou famoso nas redes sociais com a música “Sou Favela” e somou mais de 2,5 milhões de visualizações em seu canal de youtube. Ele faz parte da geração de crianças que ficaram famosas a partir de 2017 com a popularização do ritmo brega funk no Brasil (PERNAMBUCANO DE 15 ANOS VAI LANÇAR DUETO COM SAFADÃO, In: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/06/interna\\_diversao\\_arte,699374/ruanzinho-fara-parceria-com-wesley-safadao.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/06/interna_diversao_arte,699374/ruanzinho-fara-parceria-com-wesley-safadao.shtml)> Acesso em: 01 de out de 2020).

do público, mas, sobretudo, porque comunica o grande dilema presente na cena 04: a contradição social entre ricos e pobres.

Aparentemente, a história que “Sou Favela” narra é um caso de amor impossível, mas ela também retrata o racismo, demonstrando as consequências do abismo social existente entre um negro morador de favela e uma moradora branca da zona sul do Rio de Janeiro, conforme demonstram os versos a seguir:

*Sou do morro, sou favela  
Mas meu coração se apaixonou  
Por essa Cinderela*

*Ela é da zona sul  
Loirinha de olho azul  
E o impasse é o pai dela*

*Só porque eu sou neguim  
Moro num barraquim  
Mas dei a chave do meu coração pra ela* (RUANZINHO, 2018).

Embora a utilização de “Sou Favela” tenha sido uma manobra de atualização imposta por nós ao roteiro original, sua inclusão permaneceu dentro do padrão estabelecido pelo espetáculo dos anos 60 porque naquela dramaturgia

O repertório popular (...) pode ser visto como o catalisador das questões sociais que são prioridade na temática do espetáculo. Ele revela uma face politicamente engajada da cultura periférica, por vezes desprezada; valoriza as representações populares como parte de um arcabouço cultural; imprime as opiniões das classes baixas sobre a realidade do país e fazem do povo o protagonista da peça (MENDES, 2009, p. 29).

Ao final da cena 04, o conflito entre Nara Leão e seu interlocutor carioca termina propositalmente sem desfecho porque dentro da sociedade a sua solução não depende de um acordo puramente estético de aceitação da cultura popular pela cultura erudita. Jorge Coli (1995, p. 07) colabora com este entendimento ao afirmar que a “cultura prevê instrumentos que determinarão o que é ou não arte”, sendo eles primordialmente discursivos. Estes mesmos instrumentos servem também para definir aquilo que seria a “boa arte” e separá-la da “arte ruim”. Nesse sentido, a arte não se define por si só, o que existem na verdade são discursos de autoridade produzidos a seu respeito e que servem para qualificá-la.

Ainda de acordo com o mesmo autor, a indústria cultural permitiu a capitalização da arte, tornando-a uma mercadoria circulável dentro de nossa sociedade capitalista. Neste contexto, a reivindicação de determinadas obras pelas classes economicamente dominantes acontece porque a arte que eles chamam de erudita “torna-se a insígnia de uma ‘superioridade’ que um grupo determinado confere a si mesmo. Interessar-se pela arte

significa ser mais ‘culto’, ter espírito ‘mais elevado’, ser diferente, melhor que o comum dos mortais” (COLI, 1995, p. 82).

Nesse sentido, o embate entre arte erudita *versus* arte popular é uma expressão da luta de classes<sup>68</sup>. Compreender a existência dos motivos socioeconômicos que definem o que é arte da elite e o que é arte popular nos autoriza a pensar que este embate será continuamente atualizado enquanto houver capitalismo e a chancela da “boa arte” couber a quem tiver poder econômico. Em oposição, os elementos da arte popular são “desqualificados por uma elite cultural, e (...) apresentam na verdade uma autonomia discursiva, ao mesmo tempo em que discutem e revelam a insatisfação de um povo que busca a justiça social” (CONTIER, 1998. *Apud.* MENDES, 2009, p. 28). Diante desta dicotomia, coube aos realizadores do “Show Opinião” e também a nós que fizemos a sua releitura o posicionamento em favor da arte popular.

Para finalizar a cena 04, escolhemos um trecho da canção “Nordeste Independente” de Bráulio Tavares e Ivanildo Vilanova, não incluída no roteiro original, para fazer a transição para a cena seguinte e também comentar em chave irônica a temática do preconceito regional. A narrativa desta música revida o discurso xenofóbico do sudeste em relação ao nordeste e propõe como solução do problema a fragmentação do Brasil que faria do nordeste um país independente e feliz. Esta canção segue o mesmo padrão discursivo do depoimento de Édson presente na primeira parte do espetáculo.

A cena 05 é a apresentação da minha história. Repetindo o padrão estabelecido pelos outros relatos pessoais, este texto biográfico narra as migrações regionais de meus pais: um mineiro e uma paraibana que se encontraram na cidade de Ceilândia – DF nos anos 90. A narrativa também comenta a história desta cidade que nem sempre foi considerada a maior “cidade satélite”<sup>69</sup> do Distrito Federal.

---

<sup>68</sup> Segundo Marilena Chauí (2006, p. 29), “A luta de classes não é apenas o confronto armado das classes, mas está presente em todos os procedimentos institucionais, político, policiais, legais, ilegais de que a classe dominante lança mão para manter sua dominação, indo desde o modo de organizar o processo de trabalho (separando os trabalhadores uns dos outros e separando a esfera de decisão e de controle do trabalho da esfera de execução, deixando esta última para os trabalhadores) e o modo de se apropriar dos produtos (pela exploração da mais-valia e pela exclusão dos trabalhadores do usufruto dos bens que produziram), até as normas do Direito e o funcionamento do Estado. Ela está presente também em todas as ações dos trabalhadores da cidade e do campo para diminuir a dominação e a exploração, indo desde a luta pela diminuição da jornada de trabalho, o aumento de salários, as greves, a criação de sindicatos livres até a formação de movimentos políticos para derrubar a classe dominante. A luta de classes é o cotidiano da sociedade civil”.

<sup>69</sup> O Distrito Federal não é considerado um estado brasileiro e nele não existem municípios. Ele “é formado pelo Plano Piloto, que engloba as asas sul e norte. E um pouco mais distante das áreas centrais, ficam as demais

Ceilândia surgiu a partir de um conjunto de favelas que foram removidas do planalto central no final dos anos 60 pelo governador Hélio Prates. Estas ocupações irregulares se contrapunham ao ideal higienista que balizou a construção de Brasília para ser uma cidade moderna<sup>70</sup>, conforme aponta o trecho a seguir:

Meu nome é Murilo Gomes Franco. Gomes veio do sertão da Paraíba e Franco do interior de Minas Gerais. Nasci no meio, na Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal. Ceilândia não é a Capital Federal, é mais uma periferia que existe no Brasil. O nome Ceilândia vem da sigla CEI que significa “campanha de erradicação de invasões”. De preferência, que esses invasores fiquem bem longe do céu de Brasília e dos traços do arquiteto. Nasci em Ceilândia, mas só virei gente depois de ter vindo morar na Paraíba, que foi onde me formei em Direito e rasguei o diploma pra fazer teatro. Não tenho a menor ideia do que será o meu futuro e acho que o Brasil vai na mesma direção. Sou da geração dos anos 90 que não consegue bancar a própria vida mesmo depois de já ter saído da faculdade (APÊNDICE A – Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 98).

Para finalizar meu relato, apresento também a escolha de ter me tornado artista ao invés de seguir alguma carreira jurídica. Esta decisão fez com que eu continuasse morando na Paraíba e estudado na UFPB para obter a segunda graduação, desta vez no curso de Teatro. Em decorrência do privilégio de continuar me dedicando apenas aos estudos, o texto situa meu enquadramento dentro de um fenômeno social próprio da classe média, em especial da “geração Y” ou “*millenial*” (pessoas nascidas entre 1980 a 1996), conhecido como “geração canguru”<sup>71</sup> que diz respeito à configuração familiar de jovens que não conseguem sair da casa dos pais por diversas questões. Entre elas, a incapacidade de manter de forma independente o mesmo padrão de qualidade de vida que a casa dos pais oferece.

A cena 06 é a finalização do espetáculo. Adotamos um procedimento semelhante ao encerramento original que ocorria da seguinte forma: “O Show Opinião encerrava com os três atores cantando, em coro, versos das principais canções do repertório, dando a impressão de que mais uma vez era preciso chamar a atenção da platéia” (MENDES, 2009, p. 41).

regiões administrativas (antigamente chamadas de “cidades satélites”), que são cidades de pequeno e médio portes, localizadas a uma distância variável entre de 6 e 25 km do Plano Piloto”

(PLANO PILOTO E REGIÕES ADMINISTRATIVAS In: <<http://www.historia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=233>>. Acesso em: 01/10/20

<sup>70</sup> Para saber mais sobre a história de Ceilândia, acesse o blog Histórias de Brasília, disponível no link: <<https://historiasdebrasil.com/2020/03/27/a-origem-de-ceilandia/>>) Acesso em: 01 de out de 2020.

<sup>71</sup> “Geração canguru é a denominação dada aos jovens na faixa etária de 25 a 34 anos, em média, que permanecem morando (ou retornaram a morar) com os pais por opção, mesmo tendo independência financeira. É considerado um fenômeno social recente e ainda pouco estudado, que traz mais insumos para o debate sobre as reconfigurações dos arranjos familiares. A decisão de morar com os pais pode se basear em justificativas e explicações diversas que envolvem desde questões financeiras (desemprego, custo habitacional), às questões psicológicas (comodismo, a chamada Síndrome de Peter Pan) e mesmo sociodemográficas (queda da taxa de fecundidade, aumento da idade ao casar, aumento do número de divórcios e separações conjugais), envolvendo diferentes graus de dependência econômica e familiar” (COBO, SABOIA, 2016, p. 01).



Ainda com este objetivo de lembrar o público de alguns temas apresentados na peça, optamos por incluir canções que não estão presentes no roteiro original, mas que arrematam os assuntos que foram discutidos. Entre elas está uma versão da canção “Carcará” que se chama “Três Carcarás” e foi criada especialmente para finalizar nossa releitura. Esta música foi a última inclusão no roteiro do *Show Opinião de Novo* e faz referência à canção “Sustenta a Pisada” da paraibana Cátia de França<sup>72</sup>.

O eu lírico da música de Cátia recomenda estado de alerta e coragem para enfrentar os percalços na caminhada da vida. Nesse sentido, “Três Carcarás” foi composta para comunicar a opinião pessoal dos artistas que fizeram a releitura do *Show Opinião de Novo* diante de todas as complexas temáticas abordadas na peça. Esta opinião diz respeito à necessidade de não esmorecer diante de tamanhos problemas. A seguir, a letra da canção que foi composta por mim e musicada por Édson:

Um carcará no coração  
Que sustente tanta lama  
Todo dia, ao pé da cama, refazer o chão

Três carcarás fazem baião  
Mas ainda não é tudo  
Sozinho não há sortudo  
Há esperança na ação

Mil carcarás vão fazer a revoada  
Quem vier, que sustente a pisada  
No caminho de punhal e tocaia  
Carcará rasga o vento em trovoadas (APÊNDICE A - Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 99).

Além de “Três Carcarás”, também incluímos no final do espetáculo alguns trechos da canção “Marginália II” de Gilberto Gil. A partir da repetição dos versos “aqui é o fim do mundo” (GIL, 1968), quisemos dar nome à comum sensação de sufocamento após termos revisitado tantos problemas brasileiros. A música que une estas duas composições é o clássico samba “Opinião” de Zé Keti que é o carro chefe do espetáculo original. Na dramaturgia original ela está inserida no meio da peça e seu refrão é repetido ao final. Já em nossa releitura, optamos por encerrar a peça com ela na íntegra porque, assim como no espetáculo dos anos 60, quisemos conservar “a idéia da resistência e da conscientização que poderiam ser praticadas a partir da simples exposição de uma opinião” (MENDES, 2009, p. 41).

---

<sup>72</sup> Cátia de França (1947) é uma cantora, compositora e multi instrumentista paraibana que em 1979 lançou seu primeiro disco com músicas criadas a partir de poesias de João Cabral de Mello Neto e intitulado “20 Palavras ao Redor do Sol”. Entre as faixas deste álbum está “Sustenta a Pisada” (CÁTIA DE FRANÇA In: <<http://dicionariompb.com.br/catia-de-franca/biografia>> Acesso em: 01 de out de 2020).

A primeira apresentação do *Show Opinião de Novo* aconteceu no dia 08 de outubro de 2018 na programação do VI Festival de Teatro Universitário da UFPB, um dia após a eleição de 2018 que elegeu Jair Bolsonaro. Esta eleição representou um marco na história do Brasil porque foi uma guinada vertiginosa da agenda conservadora de retrocessos democráticos que estava em curso desde o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff ocorrido em 2016.

Diante deste grande mal estar, previmos os desafios que teríamos pela frente para sobrevivermos enquanto artistas e também visualizamos a importância que o *Show Opinião de Novo* teria neste cenário de ascensão da política fascista. Então decidimos incluir como bis do espetáculo a canção “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho<sup>73</sup> e Élcio Soares para que nós e o público não saíssemos da peça solapados pela angústia da peça e da conjuntura atual. Desta forma, algo que era planejado especialmente para a ocasião do Festival acabou se tornando parte permanente da dramaturgia. De lá para cá, cantar junto da platéia que “o sol há de brilhar mais uma vez” e que “a luz há de chegar aos corações” (CAVAQUINHO, 1973) revelou-se como importante ferramenta de conexão entre nós e o público. Uma fagulha que aponta para a reconstrução das nossas esperanças.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A injustiça é humana  
 Mais humana ainda  
 É a luta contra a injustiça!  
 (...)
   
 Aos assassinados  
 Nada mais pode ser ensinado!  
 Não queira, faca, raspar  
 A escrita com impureza  
 Você ficará  
 Somente com uma folha vazia  
 Coberta de cicatrizes  
 Uma folha limpa como essa  
 Depois de tantas folhas cobertas de cicatrizes  
 Possamos finalmente incluir no relato sobre  
 A humanidade!  
 (BRECHT, 1995, p. 221-222).

---

<sup>73</sup> Nelson Cavaquinho (1911 - 1986) foi um cantor, violonista e compositor carioca que “Dentro de uma estrutura musical tradicional, introduziu marcas bastante peculiares cantando a realidade local, (...) traduzindo sentimentos humanos com simplicidade” (NELSON CAVAQUINHO In: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359598/nelson-cavaquinho>>). Acesso em: 01 de out de 2020.

O *Show Opinião de Novo* se propõe a revisitar várias situações incômodas da história do Brasil. Para estudar nosso processo criativo também foi preciso analisar alguns aspectos destes mesmos problemas. Percorrida esta trajetória, é possível que surja em nós o ímpeto de reescrever a história do país e do mundo e, de preferência, que esta re-escritura lave da historiografia quaisquer traços de opressões, limpando todas as suas manchas de sangue. No entanto, esta poesia de Brecht (1995) adverte que esta tarefa seria improdutiva. Mesmo que a metáfora da faca arrancasse do passado aquilo que não queremos ver, restariam as cicatrizes. E elas seriam muitas. Se negá-las fosse possível, teríamos nos anais da história folhas em branco aparentemente sem sangue, mas repletas de cicatrizes em alto-relevo. Sabemos que a história do Brasil é incômoda e que pode ser interpretada de diferentes maneiras, mas as consequências de seus conflitos jamais serão invisíveis, mesmo que alguns se esforcem no sentido de negar a história.

Nós, criadores do *Show Opinião de Novo*, comungamos deste mesmo entendimento. Não adianta fecharmos os olhos para aquilo que nos incomoda. A tristeza que sentimos pela situação política do Brasil nos obriga à retrospectiva histórica e direciona nossa observação para questões complexas que não são atuais. Não é a nostalgia que nos guia, mas sim o interesse em compreender melhor a atualidade. Muitas pautas problematizadas no espetáculo apontam caminhos para entendermos que o surgimento da conjuntura atual de recrudescimento do fascismo no Brasil não começou em 2018, mas é um projeto antigo.

Durante as apresentações que fizemos em 2019 e início de 2020, muitos espectadores comentaram sobre a atualidade das cenas que aproveitamos da dramaturgia original. Em parte, este efeito foi intencional porque selecionamos os trechos originais mais próximos de nosso contexto atual. No entanto, não imaginávamos que tantas outras situações que eram comuns há cinquenta anos se tornariam novamente tão corriqueiras, como a inflação descontrolada no preço de alimentos, o Brasil de volta ao mapa da fome, desemprego crescente, militares à frente de instituições e órgãos públicos, intervenção nas universidades federais e ataque ao desenvolvimento científico, fragilização das leis trabalhistas, destruição ambiental etc.

A crise do teatro também faz parte desta péssima conjuntura porque o teatro não está apartado da sociedade, sempre que a população é penalizada com governos autoritários e elitistas, a cultura também é desvalorizada, sobretudo as iniciativas que desejam realizar mais do que entretenimento e almejam o desenvolvimento de pensamento crítico do público. Sendo assim, o contato com o pensamento de Augusto Boal (1991) que foi desenvolvido e sistematizado mesmo em face das muitas perseguições políticas sofridas durante a ditadura

militar brasileira serve de estímulo para que nós consigamos desenvolver projetos que resistam e enfrentem à crise atual.

Apesar do esforço de examinar neste estudo apenas questões ligados à dramaturgia, o próprio método com que ela foi criada nos impede de analisá-la indissociada da encenação. A criação colaborativa do texto cênico ocorreu não só porque acumulei as tarefas de encenação e dramaturgia, mas porque precisávamos de uma metodologia de trabalho adequada às nossas necessidades de formação enquanto artistas iniciantes. Sem um processo eminentemente pedagógico, provavelmente não teríamos conseguido montar sozinhos o espetáculo, ainda mais sem ter nenhum tipo de financiamento.

Nesta monografia tentamos compreender mais a respeito das estruturas dramáticas que alicerçaram nosso texto cênico. Foi recorrente a necessidade de “dar nome aos bois” para explicar academicamente situações que, na época da montagem, foram resolvidas intuitivamente ou sem aprofundamento teórico racionalizado. Neste exercício de encontrar novas camadas de significados para todas as decisões tomadas, foi possível compreender mais sobre aquilo que criamos. Racionalizar o processo criativo foi importante para consolidar a experiência da montagem e, sem dúvida, servirá para a continuidade de nosso amadurecimento artístico como grupo.

A teoria que Sarrazac (2013) apresenta no livro “Léxico do Drama Moderno” foi uma das últimas referências teóricas a integrar esta pesquisa. Estudá-la foi muito útil na conceituação de vários elementos dramáticos presentes no *Show Opinião de Novo*. Além disso, os textos presentes nesta obra nos provocaram no sentido de pensarmos a respeito da criação de novas experiências teatrais para o futuro.

É comum que na graduação de bacharelado em teatro exista muito estímulo à criação de experimentos cênicos, mas não é comum o processo de reflexão continuada sobre eles. Contrariando esta regra, este estudo oportunizou que o processo de criação do espetáculo, que começou em 2018, continuasse reverberando até 2020. E, mais importante, ao refletir sobre a peça pudemos encontrar algumas limitações da dramaturgia que merecem ser reajustadas para a continuidade das apresentações.

Durante a montagem, acreditávamos que nosso trabalho dramático tinha sido recheado a base original do roteiro do “Show Opinião” com novas referências. No entanto, este estudo revelou que nós não fizemos apenas enxertos, mas sim retrabalhamos e atualizamos a unidade temática que dá sentido a todo o texto e justifica todas as escolhas cênicas. No espetáculo dos anos 60, músicos flertavam com o teatro e cantavam a história do Brasil através da música popular; em 2018 criamos um espetáculo de teatro em que atores relatam a

experiência dos anos 60 e denunciavam que muitos problemas apontados há cinquenta anos continuam insolúveis. Esta denúncia é a mensagem que o sujeito épico do *Show Opinião de Novo* deseja comunicar ao público.

A maior dificuldade em realizar um trabalho que se propõe épico e dialético é a constante vigilância quanto à dicotomia filosófica por trás da crise entre “personagem sujeito” e “personagem objeto”. Considerando nossa cultura ocidental e também o trabalho da indústria cultural em naturalizar a estética dramática, é mais fácil criar cenas que sejam reflexos apenas da subjetividade humana e que não tenham em si lastro de percepção política, sociológica e econômica. Acreditamos que estas áreas do conhecimento regem todas as relações do mundo e também que é possível retratá-las no teatro através de recursos epicizantes. No entanto, “o lado épico da verdade” não é tão popular quanto a ideologia burguesa. Por esta razão, é uma dificuldade pensar em narrativas épicas e dialéticas.

Não se trata, porém, de afirmar que nossas subjetividades e as questões políticas do mundo são instâncias separadas. Ou então que o *Show Opinião de Novo* esteve interessado tão somente em retratar “as questões do mundo” em detrimento das questões subjetivas. Pelo contrário, criar a peça foi um exercício demonstrativo de que “há bastante mundo” em nossas lógicas particulares.

Nesse sentido, pequenos detalhes como uma palavra ou uma fala podem comprometer a construção dialética das cenas, caso estas afirmações não sejam contraditadas em cena. Por exemplo, depois de analisar a teoria sobre a “invenção do nordeste”, percebemos que a crítica ao estereótipo do sertão desértico poderia ser mais intensificada, visto que este é um tema importante da peça e que orienta toda a primeira parte do espetáculo. Para atingir nosso objetivo principal de apresentar um novo olhar sobre a região nordeste, será preciso extrapolar os “discursos da revolta” que são problemáticos porque também servem à produção de narrativas estereotipadas e irreais sobre a região.

Outro exemplo da necessidade de mudança encontra-se na fala “eu sou uma mulher preta, contra a correnteza sei que vou sobreviver” (APÊNDICE A – Roteiro do Show Opinião de Novo, p. 91). Esta fala já foi modificada porque antes era “deus é uma mulher preta, pela natureza sei que vou sobreviver” (GASPAR, 2018) e não traduzia completamente o nosso interesse em denunciar o racismo brasileiro sem envolver a religião. A necessidade de alteração permanece porque esta afirmação de sobrevivência contracorrente resvala no ideal meritocrático burguês de “*self-made man*” e pressupõe que as pessoas sejam capazes de fazer sua própria história independente do que ocorre no mundo externo a elas.

Ainda sobre o olhar crítico que este estudo proporcionou, no tocante aos depoimentos pessoais, percebemos que a reflexão sobre classe social está mais evidente na monografia do que, necessariamente, no espetáculo. No Show original a disparidade de classes sociais entre Nara Leão, Zé Ketí, João do Vale e Maria Bethânia era bastante enfatizada e aproveitada na dramaturgia. Já no *Show Opinião de Novo*, somos todos pertencentes à classe média. E é muito comum que pessoas pertencentes às classes sociais com maior poder aquisitivo não enxerguem seus privilégios sociais ou então invisibilizem as opressões que praticam contra pessoas com menor poder aquisitivo. Quanto a isto, seria preciso fazer um esforço redobrado para retratarmos de forma mais contundente a luta de classes em nossos relatos. Em certa medida, o *Show Opinião de Novo* demonstra sensibilidade para com as questões populares, mas ainda assim, é possível dialetizar mais a abordagem de algumas temáticas.

Compreendemos que um bom trabalho dramaturgico necessita estabelecer alguma interação com a tradição textual, não necessariamente para segui-la à risca, mas precisa fazer isto até mesmo para negá-la. Ter a tradição dramaturgica como base da criação não significa tê-la como âncora, mas sim como motor que possibilitará a transformação do pensamento tradicional. Neste sentido, a dramaturgia do *Show Opinião de Novo* reflete bem este movimento de diálogo com a tradição, não pelo viés mitificado, mas no sentido de propor mudanças que dão conta de que a história de cinquenta ou quinhentos anos atrás se repete ainda nos dias atuais.

Para a construção de nossa dramaturgia “colcha de retalhos”, fomos beneficiados pelas inovações dramaturgicas que explodiram no ocidente com o advento da “crise do drama”, iniciativas como o teatro épico brechtiano, por exemplo. Utilizamos em larga escala a colagem, montagem, justaposição de fragmentos, ausência de personagens etc. Nossa peça guarda semelhanças em relação aos traços épicos do Sistema Coringa e também com o teatro de Brecht (1978), mas o arremate de nossa discussão política e sociológica, o centro de nossa história onde orbitam todas as cenas, tem mais afinidade com a estética proposta pelo teatro documentário e a forma de trabalho do Coletivo de Teatro Alfenim.

Brecht (1978) afirmou que, para conhecer e transformar o mundo, é imprescindível a utilização da ciência. Este trabalho comprova que a cooperação entre ciência e teatro possibilitou a criação de um espetáculo mais fiel à estética épico-dialética que foi nosso objetivo inicial. Criamos o *Show Opinião de Novo* na Universidade, circulamos com a peça em várias cidades e depois submetemos nosso processo criativo a esta análise crítica. O resultado que este estudo aponta ressalta a importância de termos adotado uma metodologia

pedagógica para criação artística. O método que utilizamos esteve de acordo com os assuntos que desejávamos transformar em teatro e também se adequou à nossa experiência de iniciantes para o trabalho de direção e dramaturgia. Precisávamos de um processo que primeiro nos ensinasse a fazer estas funções e adquirimos com nossa peça uma experiência muito satisfatória.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Nos destinos da fronteira. **Raízes: Revista de Ciências Sociais e Econômicas**, n. 12, p. 139-146, 13 set. 1996.

ANDRADE, Clara de. **“Teatro-Jornal” de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido**. In: Simpósio Internacional Brecht Society, 14. Porto Alegre: 2013. Anais... vol. 01. p. 01- 14. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Teatro-jornal-de-Augusto-Boal-e-a-descoberta-do-Teatro-do-Oprimido.pdf>> Acesso em: 29 de nov. de 2020.

ANDRADE, Mário de. Os filhos da Candinha. Rio de Janeiro. Editora Agir, 2008.

**ARENA CONTA TIRADENTES**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388493/arena-conta-tiradentes#:~:text=Pe%C3%A7a%20concebida%20no%20Sistema%20Coringa,movimento%20hist%C3%B3rico%3A%20a%20Inconfid%C3%A2ncia%20Mineira>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

**ARENA CONTA ZUMBI**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405104/arena-conta-zumbi>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

**ARMANDO COSTA**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359322/armando-costa>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

ARY, Rafael. **O Processo Colaborativo na Formação de Dramaturgos**. In: 6º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010. v. 1. p. 1-5.

ARY, RAFAEL. Princípios para um processo colaborativo. **REVISTA CENA**, v. 1, p. 1-7, 2016.

**AUGUSTO BOAL**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013 p. 98-101.

BARBOLOSI, Laurence; PLANA, Muriel. Épico/ Epicização. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013. p. 61-63.

BARRETO, Lima. **Vida urbana**. 1953. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2171](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2171)>. Acesso em 20 nov. 2020.



BBC. **Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap**. Portal G1. 29 de jul. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>). Acesso em 01 de out 2020.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENTO, Emmanuel. **Pernambucano de 15 anos vai lançar dueto com Safadão**. Correio Braziliense. 06 de ago. 2018. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/06/interna\\_diversao\\_arte,699374/ruanzinho-fara-parceria-com-wesley-safadao.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/06/interna_diversao_arte,699374/ruanzinho-fara-parceria-com-wesley-safadao.shtml)> Acesso em: 01 de out de 2020). Acesso em: 20 de nov. de 2020.

BOAL, Augusto. **Teatro Jornal – Primeira Edição**. Texto e notícias enviados à Divisão de Censura e Diversões Públicas em 1970. Cedido pela Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal – Coreg. Conjunto documental/Fundo/Coleção – Divisão de Censura e Diversões Públicas. Código de Referência/Notação – BR AN, BSB NS.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRASIL. Decreto-lei 3688/1941. **Lei das Contravenções Penais**. Brasília. Presidência da República. 1941.

BRASIL. **Código Criminal do Império do Brasil**. Rio de Janeiro. 1830.

BRASIL. Leis, decretos, etc. **Código Penal**. Rio de Janeiro. 1940

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes/ V. 12**; tradução Christine Röng. Rio de Janeiro; Editora Paz e Terra, 1995.

**BREGA-FUNK, o grande fenômeno musical do ano**. Portal Abramus. 2019. Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/noticias/16130/brega-funk-o-grande-fenomeno-musical-do-ano/>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 20 de nov. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

CARVALHO, Marina Vieira de. **Vadiagem e criminalização: a formação da marginalidade social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902**. Rio de Janeiro: Revista ‘Usos

do Passado' – XII Encontro Regional de História ANPUH, 2006, p.01-11. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marina%20Vieira%20de%20Carvalho.pdf>> Acesso em 29 de nov. 2020.

CAVALCANTE, Matuzalém; FERNANDES, Bernardo Mançano. **Territorialização do agronegócio e concentração fundiária**. Revista NERA (UNESP), v. 13, p. 16-25, 2008. Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/issue/viewIssue/129/57>> Acesso em 29 de nov. 2020.

CAVAQUINHO, Nelson. **Juízo Final**. 1973. Disponível em: <<https://youtu.be/rgcTGJQNNe8>>. Acesso em 20 de nov. 2020.  
CHAUÍ, Marilena. **O que é Ideologia**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

COBO, Barbara; SABOIA, Ana Lúcia. A “**geração canguru**” no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 17., 2010, Caxambu. Anais... Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estudos Populacionais - ABEP, 2010. 11 p. Disponível em: . Acesso em: out. 2016.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.

COSTA, Armando; PONTES, Paulo; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Opinião: texto completo do “Show”**. Rio de Janeiro. Edições do Val, 1965.

DEBRUN, Michel. **Identidade Nacional Brasileira**. Estudos Avançados, 4(8), p. 39-49, 1990.

**DORI CAYMMI**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dori\\_Caymmi&oldid=59670060](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dori_Caymmi&oldid=59670060)>. Acesso em: 26 out. 2020.

**ELES NÃO USAM BLACK TIE**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

ESTARQUE, Marina. '**O estado é racista, mas se falo isso é mimimi**', diz advogada **algemada no Rio**. Folha de São Paulo. São Paulo. 12.set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/o-estado-e-racista-mas-se-falo-isso-e-mimimi-diz-advogada-algemada-no-rio.shtml>> Acesso em: 20 de nov. 2020

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro. Editora Guanabara Koogan, 1983.

**FLORESTAN FERNANDES**. Plataforma Intérpretes do Brasil. 2020. Disponível em: <<http://www.interpretesdobrasil.org/sitePage/63.av>> Acesso em: 30 out 2018

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. In: ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. p. 01-17.

FRANÇA, Cátia de. **Sustenta a Pisada**. 1979. Disponível em: <<https://youtu.be/3jSr82JDWXc>> Acesso em 20 de nov. de 2020.

GASPAR, Jéssica. **Deus É Uma Mulher Preta**. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/GyYTmRakQdQ>> Acesso em: 20 de nov. 2020

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (Org.). **Métodos de Pesquisa**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. v. 1. 118p .

GLOBO. Agro: a indústria-riqueza do Brasil. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZkNhSmE3Cis>>. Acesso em 01 de out de 2020.

GIL, Gilberto. **Marginália**. 1968. Disponível em: < <https://youtu.be/e1udrJwWnPk>>. Acesso em: 20 de nov. 2020

GIL, Gilberto. **Madalena**. 1972. Disponível em: <<https://youtu.be/BfWst51fvNM>>. Acesso em: 20 de nov. 2020

GUIMARÃES, Julia. **A ficção interrompida: distanciamento e imersão no real como estratégias de representação crítica**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Julia%20Guimar%E3es%20Mendes%20-%20A%20fic%E7%E3o%20interrompida.%20distanciamento%20e%20imers%E3o%20no%20real%20como%20estrat%E9gias%20de%20representa%E7%E3o%20cr%EDtica%20-%20corrigido.pdf>> Acesso em: 30 out 2018.

HAUSBEI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013, p. 38-39.

HOHLFELDT, Antonio. **A fermentação cultural da década brasileira de 60.**, Revista FAMECOS, v. 11, p. 38-56. Porto Alegre. 1999. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3050>> Acesso em: 10 de out 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

HORTA, Natália Botelho. **O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015\\_NataliaBotelhoHorta.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18420/1/2015_NataliaBotelhoHorta.pdf)> Acesso em: 10 de nov. 2020.

**JOÃO DO VALE.** In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208956/joao-do-vale>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

KUNTZ, Hélène. Belo animal. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013. p. 31-32

**LEI de 1941 considera ociosidade crime e pune ‘vadiagem’ com prisão de 3 meses.** O Globo. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/lei-de-1941-considera-ociosidade-crime-pune-vadiagem-com-prisao-de-3-meses-14738298>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

LESCOT, David. Teatro Documentário. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013. p. 151-153.

LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. Fragmento / Fragmentação / Fatia De Vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013, p. 70- 75.

LIMA, Eduardo Luís Campos. **Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo.** Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo. 2012.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamaso. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica.** Revista Katál, Florianópolis, v. 10, n. esp., 2007. p. 37 – 45.

MACIEL, Nahima. **Grupo The Platters se apresenta em Brasília com show cheio de hits.** Corrio Braziliense. 26 de mai. 2019. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/26/interna\\_diversao\\_arte,757311/the-platters-em-brasilia.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/26/interna_diversao_arte,757311/the-platters-em-brasilia.shtml)> Acesso em: 01 de out de 2020.

**MARIA BETHÂNIA.** In: ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/maria-bethania/dados-artisticos>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e Vida Severina.** Editora Livraria José Olympio. 11<sup>a</sup> Edição. 1979.

MENDES, Fernanda Paranhos. **“Show Opinião”: teatro e música de um Brasil subjugado,** 2018. Disponível em: <[www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/download/8021/7807](http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/download/8021/7807)> Acesso em: 10 de nov. 2020.

MENEZES, Enrique Valarelli. **A música tímida de João Gilberto.** Dissertação de Mestrado em Musicologia. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

**NARA LEÃO.** In: ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nara-leao/biografia>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

**NASCIMENTO, Jadson. Racismo estrutural e a mídia seletiva: “branco é estudante e preto é traficante”.** Agência de Notícias das Favelas. 02 de ago. 2020. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/racismo-estrutural-e-a-midia-seletiva-branco-e-estudante-e-preto-e-trafficante/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

**NELSON LINS DE BARROS.** In: ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nelson-lins-de-barros>> Acesso em: 01 de out de 2020

**ODUVALDO VIANNA FILHO.** In: Plataforma Brasil Memória das Artes. 2020. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

OLIVEIRA, Giuliano Contento de; VAZQUES, Daniel Arias. Florestan Fernandes e o capitalismo dependente: elementos para a interpretação do Brasil. *Oikos*. Rio de Janeiro), v. 9, p. 137-160, 2010.

**ORIGEM de Ceilândia.** Portal Histórias de Brasília. 2020 Disponível em: <<https://historiasdebrasil.com/2020/03/27/a-origem-de-ceilandia/>>) Acesso em: 01 de out de 2020.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental.** Tradução Hildegard Feist. Editora Companhia das Letras. 2011.

**PAULO PONTES.** In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397600/paulo-pontes>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**PLANO piloto e regiões administrativas.** Portal da Secretaria de Educação do Paraná. 2020. Disponível em: <<http://www.historia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=233>>. Acesso em: 01 de out. 2020

**PREÇO de venda de imóveis recua no Rio, mas cidade ainda tem metro quadrado mais caro do país.** Jornal O Globo. 05 de jun. de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/preco-de-venda-de-imoveis-recua-no-rio-mas-cidade-ainda-tem-metro-quadrado-mais-carro-do-pais-23718013>> Acesso em: 20 de nov. de 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo. Editora Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1985.

RUANZINHO, Mc. **Sou Favela**. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/aMay4kMo6bo>> Acesso em 29 de nov. 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2013.

**SISTEMA CORINGA**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

SANTANA, Aline Cristine; PIPPI, Joseline . **O reverso da Bossa: o elitismo da Bossa Nova que reflete a boemia das massas**. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação – Região Sul, Londrina, 2011. Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Intercom 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-0420-1.pdf>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. **"Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social**. Rev. psicol. polít., São Paulo , v. 17, n. 39, p. 203-219, ago. 2017 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2017000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 30 nov. 2020.

**TEATRO ÉPICO**. In: Enciclopédia Itaú Cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

**THE BLACK EYED PEAS**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=The\\_Black\\_Eyed\\_Peas&oldid=59834071](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Black_Eyed_Peas&oldid=59834071)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

VIANA, Luciana Reitenbach. **Indústria Cultural, Indústria Fonográfica, Tecnologia e Cibercultura**. In: X Congresso de Ciências da Comunicação – Região Sul, 2009, Blumenau. Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul. Blumenau: Intercom, 2009.

VIANNA, Letícia C. R. **"Sambandido": Arte popular e cultura de massa**. XIX REUNIÃO ANUAL DA ANPOCS CAXAMBU – Minas Gerais. 1995. Disponível em: <<http://www.anpocs.org/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs/gt-18/gt02-15/7561-leticiavianna-sambandido/file>> Acesso em: 20 de nov. 2020.

**ZÉ KETI**. In: ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Disponível em: Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-keti/biografia>>. Acesso em: 01 de out de 2020.

## APÊNDICE A – ROTEIRO “SHOW OPINIÃO DE NOVO”

*Show Opinião de Novo*

## PRIMEIRA PARTE

## CENA 01

**EDSON**

Peba é um tatu. A gente caça ele pra comer. Com pimenta fica mais gostoso. Eu vou cantar “Peba na Pimenta.”

*Seu Malaquia preparou  
Cinco peba na pimenta  
Só o povo de Campina  
Seu Malaquia convidou mais de quarenta  
Entre todos os convidados  
Pra comer peba foi também Maria Benta*

*Benta foi logo dizendo  
Se ardê, num quero não  
Seu Malaquia então lhe disse  
Pode comê sem susto  
Pimentão não arde não  
Benta começou a comê  
A pimenta era da braba  
Danou-se a ardê*

*Ela chorava, se maldizia  
Se eu soubesse, desse peba não comia*

*Ai, ai, ai seu Malaquia  
Ai, ai, você disse que não ardia  
Ai, ai, tá ardendo pra daná*

*Ai, ai, tá me dando uma agonia  
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá  
Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia*

*Depois teve arrasta-pé*

*Dedo de moça, malagueta  
A do reino, a de cheiro  
Americana, da Jamaica, Cambuci  
Olho de boi, olho de peixe, olho de bode  
Murupi, pimenta verde  
Jalapeño, cumari*

*Depois desse arrasta-pé, o forró continuando  
O sanfoneiro então me disse  
Tem gente aí que tá dançando soluçando  
Procurei pra ver quem era  
Pois não era Benta  
Que inda estava reclamando?*

## CENA 02

### MURILO

Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1964. Estreia do Show Opinião. Esse espetáculo foi dirigido por Augusto Boal e Dori Caymmi. E foi escrito por Vianninha, Paulo Pontes e Armando Costa. Segundo eles, era preciso que nós, o povo do Brasil, nos curvássemos diante da força de nossa própria originalidade.

### JAMILA

Em cena: Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia. As músicas e histórias que eles retratavam a vida nas periferias do Brasil – de favelas a sertões.

### EDSON

Opinião foi importante para a história do Brasil. Os realizadores desse projeto acreditavam que a música era tanto mais expressiva quanto mais tinha uma opinião. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música.

## CENA 03

### MURILO (*bate tambor*)

*Glória a Deus Senhor, nas alturas  
E viva eu de amargura  
Nas terra do meu Senhor*

### EDSON

*Carcará,  
Pega, mata e come  
Carcará,  
Não vai morrer de fome  
Carcará,  
Mais coragem do que homem  
Carcará,  
Pega, mata e come  
Carcará,*

## CENA 04

### JAMILA

Em Fortaleza, João do Vale escreve uma carta para o pai.

### MURILO



“Perdão, pai, por ter fugido de casa. Não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos. Não deixaria eu sair de casa só com 14 anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho 200 mil réis por mês, mas acho quase certo que não fico aqui. Vou pro Sul, pai. Todo mundo está indo. Eu vou pro Sul arriscar. Quem sabe lá melhora, quem sabe dou certo. Eu sei fazer verso. Posso até lhe ajudar a criar meus irmãos. Não quero mais ficar vendendo banana e pirulito em São Luiz. Dê lembrança às tias e aos amigos que ficaram. Eu peço que o senhor me abençoe. E diga a mamãe que reze por mim. Deus ajudando, breve a gente se vê”.

## EDSON

*Vam'borandá que a terra já secou, borandá  
É borandá, que a chuva não chegou, borandá  
Já fiz mais de mil promessas  
Rezei tanta oração  
Deve ser que eu rezo baixo  
Pois meu Deus não ouve não  
Deve ser que eu rezo baixo  
Pois meu Deus não ouve não*

*Vou-me embora vou chorando  
Vou me lembrando do meu lugar*

*É borandá  
Que a terra já secou  
É Borandá  
Que a chuva não chegou  
Borandá*

## CENA 05

### ÉDSON

Meu nome é Edson de Sousa Albuquerque. Sou de Cajazeiras, interior da Paraíba. Passei minha adolescência inteira pelas praças da cidade tomando cachaça e tocando violão com os amigos. Já tentei ser administrador de empresas e médico veterinário. Mas hoje estou tentando ser ator. Na minha cidade natal os artistas são considerados “figura”, “personagem folclórica da cidade”, “coisa engraçada” ou apenas uma pessoa “doida”. Meus pais são donos do Bar do Pirulito. Mainha diz que o que me sustenta em João Pessoa é a venda das “Isca de Peixe”, o tira-gosto mais pedido do cardápio. Esse peixe que abastece Cajazeiras e me alimenta, mesmo estando a 500km de lá vem do açude de Coremas, um dos maiores do sertão. O problema do sertão não é a seca. O povo do sertão sabe conviver com o semiárido, mas não pode é com a miséria. Mamão, macaxeira, banana, coco, cajá, siriguela, acerola e peixe têm o ano todo. O problema do sertão é a máfia da classe política e do coronelismo com o discurso de “combate à seca”. (*Senta-se*) Como se fosse possível combater um clima natural.

### CORO

*O Sertão vai virar mar,  
E o mar vai virar sertão!  
Tá contada a minha estória,  
Verdade, imaginação.*

*Espero que o sinhô tenha tirado uma lição:  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado,  
Que a terra é do homem, da mulher  
Não é de Deus nem do Diabo!  
O Sertão vai virar mar,  
E o mar vai virar sertão!*

*(BLACKOUT)*

## SEGUNDA PARTE

### CENA 01 - A

**EDSON**

19 de Março de 1943, edição do Jornal O Globo.

**JAMILA**

Recomendação do chefe de polícia aos delegados:

**EDSON**

O chefe de polícia recomendou a todos os delegados distritais que intensifiquem a repressão à vadiagem e aos desocupados, processando-os de acordo com a lei das contravenções penais.

**JAMILA**

Decreto Lei 3688 de 1941, art. 59.

**EDSON** *(pegando o violão)*

Vadiagem: *(Murilo faz Edson se sentar)*

**JAMILA**

Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência. Ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita:

**CORO**

Pena – prisão simples, de quinze dias a três meses.

*Instrumental do samba “vai vadiar” e percussão de caixa de fósforos.*

### CENA 01 - B

**MURILO**

Moro longe lá na Zona Norte  
E trabalho no centro da cidade  
Leio todos os jornais da manhã e da tarde  
Para estar a par das novidades.

Foi o jornal que disse  
Que morreram 500 crianças por dia

*Digo o que leio, não digo o que vejo*  
*Porque o qu'eu vejo não posso dizer*  
 Eu acho que a infância precisa viver

Foi o jornal que disse que a vida subiu 400 por cento  
*Digo o que leio, não digo o que vejo*  
*Porque o qu'eu vejo não posso dizer*  
 Eu acho que o povo precisa comer

Foi o jornal que disse  
 Que tem mil escolas pra lecionar  
*Digo o que leio, não digo o que vejo*  
*Porque o qu'eu vejo não posso dizer*  
 Eu acho que o povo precisa estudar

Foi o jornal que disse  
 Que 99, que 99, que 99 por cento do povo  
 Não passa nem na porta da faculdade  
 Se só 01 por cento pode ser doutor  
 Coitado do pobre trabalhador  
*Coitado do pobre trabalhador*

*Vai vadiar...vai vadiar...vai vadiar*  
*Vai vadiar...vai vadiar*  
*Vai vadiar...vai vadiar...vai vadiar*  
*Vai vadiar...*

*(Murilo coloca o tambor nas costas e o carrega)*

## CENA 02

### JAMILA

Meu nome é Jamila Maria Facury da Costa. Sou descendente de português, libanês, africano e de povos indígenas do Brasil. Minha família tem histórico de migração. Meu pai é funcionário público e vivia pedindo transferência. Hoje moro em João Pessoa, mas já morei em Goiânia, Marabá e Macapá. O que eu acho engraçado é que meus pais já moraram em tanto canto, mas quando eu passei 10 dias em São Paulo pra fazer um curso de atuação, minha mãe disse que eu ia morrer e aparecer boiando no Tietê.

**EDSON E MURILO** *(no ritmo do refrão de Madalena – Gilberto Gil)*  
*É o quê?*

### JAMILA

“É o que, menina? Cê tá louca de sair daqui sozinha pra fazer esse curso tarde da noite numa cidade que você não conhece? Vendo a hora ser assaltada ou de alguém lhe fazer um mal!”. *(Introdução de Sampa – Caetano Veloso)* Tomei um café num boteco em Santa Cecília e reparei que todos os garçons eram nordestinos. Quando saí de lá, o motorista do táxi me perguntou se eu já tinha terminado minha diária.

### EDSON E MURILO

*Madalena chorava  
Sua mãe reclamava  
Dizendo assim  
Pobre não tem valor  
Pobre é sofredor  
Quem ajuda é Senhor do Bonfim*

*Entra em beco sai em beco  
Há um recurso madalena  
Entra em beco sai em beco  
Há uma santa com seu nome  
Entra em beco sai em beco  
Vai na próxima capela  
E acende um vela  
Pra não passar fome*

### **CORO**

*Acender as velas  
Já é profissão  
Quando não tem samba  
Tem desilusão*

## **CENA 03**

### **MURILO**

A gente toma pileques de ilusão com futebol e carnaval. O carnaval é a expressão da nossa alegria. O frevo e o samba espancam a tristeza que há nas nossas almas. Criadas, patroas, garçons, doutores, soldados... Todos nós vivemos para o carnaval porque o batuque nos tira as preocupações da vida.

### **EDSON E JAMILA**

*Alegria pra cantar a batucada,  
As morenas vão sambar,  
Quem samba tem alegria,  
Minha gente era triste, amargurada,  
Inventou a batucada,  
Pra deixar de padecer,  
Salve o prazer, salve o prazer.*

### **MURILO**

O carnaval tem seus sacerdotes abnegados. O Morcego trabalha nos Correios o ano todo. Quando chega o carnaval, ele sai da burocracia e vai pra rua. Esquece tudo: a Pátria, a família, a humanidade... Esquece e vende, dá, prodigaliza alegria durante dias seguidos.

### **EDSON E JAMILA**

*Sapato de pobre é tamanco  
Almoço de pobre é café, é café*

*Maltrata o corpo como o que, porquê?  
O pobre vive de teimoso que é*

### **MURILO**

Um país tão triste precisa desses videntes da satisfação e do prazer; a festa dos morcegos faz tremer os respeitadores dos preconceitos. A vida não se acabará enquanto os “morcegos” tiverem alegria.

### **EDSON E JAMILA**

*Se eu tivesse um milhão  
Meu Deus do Céu, que bom seria!  
Ai, meu Deus!  
Não dormia mais no chão  
Não comia mais feijão  
E dava um chute no patrão  
Se eu tivesse um milhão  
Botava fogo no meu barracão*

### **MURILO**

Esse ano eu também quis celebrar o Rei Momo, mas me olhei no espelho e esmoreci.

### **EDSON E JAMILA (murmuram)**

*Ah, quarta-feira ingrata  
chega tão depressa  
só pra contrariar*

### **MURILO**

Não é que eu ache desumano a gente estar se preocupando de alegria num momento como este, em que o mundo vai de mal a pior. Afinal de contas, estou mais ou menos desconfiado de que o mundo sempre foi de mal a pior. E apesar disso ele ainda está aí, bastante ativo e um pouco perturbado. Talvez não faça mal que, entre a crise e os governinhos bastante perturbados, a gente se enlambuze de alegria, por uma quarta-feira apenas.

### **EDSON E JAMILA (opereta)**

*Deus dando a paisagem  
Metade do céu já é meu  
Deus dando a paisagem  
O resto é só ter coragem*

## **CENA 04**

### **JAMILA**

A advogada Valéria Lúcia dos Santos, 48 anos, foi algemada por policiais na última segunda-feira durante uma audiência em Duque de Caxias, no estado do Rio. Valéria e a juíza discutiram porque a advogada exigia ter acesso ao processo. A juíza negou o pedido e chamou os policiais (*batida do tambor*). Segundo a OAB, Valéria estava absolutamente correta e ter sido algemada foi uma grave violação (*batida do tambor*). O Tribunal de Justiça do Rio disse, em nota, que a juíza pediu a presença dos policiais (*percussão de tambor*) “para conter uma

advogada que não havia acatado orientações da magistrada”. A seguir, o depoimento de Valéria à Folha de São Paulo.

### **EDSON**

A ficha do racismo só caiu quando eu estava no chão, algemada. Os policiais me pegaram cada um por um braço na sala de audiência e me arrastaram em pé até o corredor. Não fui violenta com ninguém, só não me movi. Do lado de fora da sala, me deram uma rasteira e eu caí sentada. Depois colocaram as algemas. Nesse momento chegou o representante da OAB. Ele foi muito firme: “tire a algema dela agora”. Os policiais obedeceram na hora. Já eram quatro a essa altura. Aí você pensa: como é a formação da nossa sociedade? Vamos dar os nomes. Tem o senhor de engenho, a senhorinha, o capitão do mato. E quem estava no chão? Quem estava no chão algemada?

### **CORO**

*(introdução do Canto das Três Raças)*

## **CENA 05**

### **JAMILA**

*Eu sou uma mulher preta  
Contra a correnteza sei que vou sobreviver  
Eu sou uma mulher preta  
Bênça, minha mãe par'eu lutar  
Onde estiver  
A morte meu país genocida reservou pra mim  
Porém, minha alma não é semente daqui  
Ela vem afluenta das deusas  
lá de onde eu vim  
Rainhas de ontem e hoje florescem em mim  
A morte atravessa o sonho de pretos aqui  
Encaro e grito pro Estado  
Não saio daqui  
Minha mãe, me abençoe, dê forças  
Pra eu prosseguir  
Seus olhos d'água refletem a força que mora em mim*

### **CORO (performático)**

*Virá  
Impávida  
Pelo vente, pelos poros, pelos cabelos do sovaco  
Virá  
Virá pelas mãos  
Pela pulsação da pélvis  
Pelo movimento das asas  
Virá pelas palavras  
Pelas palavras sussurradas e gritadas  
Pelas palavras ditas, não ditadas  
Virá  
Pelas unhas, pelas garras  
Pelo plano, pelo salto*

*Pela beleza de olhando o outro,  
Olhar pra si.  
Virá. Virá que eu vi.*

## CENA 06

### EDSON

A identidade nacional brasileira não é uma só. Como poderia existir uma identidade única num país caracterizado historicamente por desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas entre classes, etnias e regiões?

*(Percussão e violão)*

### MURILO

“Como aqui a morte é tanta  
Só é possível trabalhar  
Nessas profissões que fazem  
Da morte ofício ou bazar

Só os roçados da morte  
Compensam aqui cultivar

Simples questão de plantar  
Que é a morte de que se morre  
De velhice antes dos trinta  
De emboscada antes dos vinte  
De fome um pouco por dia”.

E se a morte for a identidade nacional do Brasil?

### CORO

*É um dia de real grandeza, tudo azul  
Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos  
Um sol de torrar os miolos  
Quando pint’em Copacabana  
A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba*

*A caravana do Irajá, o comboio da Penha  
Não há barreira que retenha esses estranhos  
Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho  
A caminho do Jardim de Alá  
É o bicho, é o buchicho, é a charanga*

*Diz que malocam seus facões e adagas  
Em sungas estufadas e calções disformes  
É, diz que eles têm picas enormes  
E seus sacos são granadas  
Lá das quebradas da Maré*

*Com negros torsos nus deixam em polvorosa*

*A gente ordeira e virtuosa que apela  
Pra polícia despachar de volta  
O populacho pra favela  
Ou pra Benguela, ou pra Guiné*

*Sol  
A culpa deve ser do sol que bate na moleira  
O sol que estoura as veias  
O suor que embaça os olhos e a razão  
E essa zoeira dentro da prisão  
Crioulos empilhados no porão  
De caravelas no alto mar*

*Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria  
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia  
Ou doido sou eu que escuto vozes  
Não há gente tão insana  
Nem caravana do Arará  
Não há, não há*

*Sol  
A culpa deve ser do sol que bate na moleira  
O sol que estoura as veias  
O suor que embaça os olhos e a razão  
E essa zoeira dentro da prisão  
Crioulos empilhados no porão  
De caravelas no alto mar*

## TERCEIRA PARTE

### CENA 01

#### MURILO

A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado. Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos grandes compositores continuavam compondo. Passamos tão somente a copiar.

**EDSON** (*Introdução de I Gotta Feeling – The Black Eyed Peas*)

*Seu Malaquia preparou  
Cinco peba na pimenta  
Cinco peba na pimenta  
Cinco peba na pimenta*

#### MURILO

Agro é tech



Agro é pop  
Agro é tudo

**CORO**

*Agro é tech  
Agro é pop  
Agro é tudo  
Agro é... Globo!*

*Agro é tech  
Agro é pop  
Agro é tudo  
Agroné-gócio*

**CENA 02**

*(Edson, Murilo e Jamila fazem o som da abertura do Jornal Nacional e sentam-se nos bancos de pernas cruzadas)*

**EDSON**

Boa noite! A industrialização do Brasil foi muito Black Mirror.

**MURILO**

A burguesia nutella daqui fez ALOKA e deu match com os coxinhas da elite retrógrada.

**JAMILA**

Esse choque de monstro dos empresários com os coronéis foi destruidor meixmo. Manteve todas as barbiezinhas que já eram rycas bem plenas.

**MURILO**

As oligarquias não soltaram a taba e a burguesia não segurou a marimba da social-democracia.

**EDSON**

Obrigado, Sandra. Pra completar nossa industrialização flopada, a elite daqui tinha crush nos Estados Unidos.

**MURILO**

Yukê?

**CORO**

*Os comunistas estão chegando...*

**MURILO**

Don't touch na dominação imperialista externa, é arte!

**JAMILA**

Ninguém sai, o forninho caiu!

**EDSON**

O caso dos gringos com a elite UÓ do Brasil gongou a população e deu no golpe militar de 1964.

**MURILO**

Todo dia um 7 a 1 diferente.

**CORO** *(coreografia com bancos)*

*Se organizar direitinho*

*Todo mundo trepa*

*Flexibilização*

*Os gringos apontam o caminho*

*Da modernidade*

*O rumo da nação*

*Nossa indústria tem sede lá na Califórnia*

*Aqui trabalhamos com a filial*

*Ordem, progresso, globalização*

*Somos o nosso patrão!*

*Todos juntos, vamos! Pra frente Brasil! A mil*

*Rumo à ascensão*

*Todos juntos, vamos! Pra frente Brasil! / O fascismo vai matar o Brasil*

*Moralização*

**MURILO**

*Falta dinheiro, saúde, escola, merenda!?*

**EDSON**

*Tem não!*

**JAMILA**

*Tá sem remédio no posto*

*Cartela de “AS?”*

**EDSON**

*Também não*

**MURILO**

*A bosta boiando na rua*

**JAMILA**

*O carro do lixo não veio*

**MURILO**

*Estupro, assédio, chacina*

**MURILO E JAMILA**

*O jovem com arma na mão*

*(Vocalizes de tiros na melodia da canção)*

**MURILO**

Que tiro foi esse? O golpe de 64 foi a verdadeira face da revolução burguesa não democrática do Brasil. É verdade esse bilete. *(Vira de costas)*.

**CENA 03**

**EDSON**

*Mas plantar pra dividir  
Não faço isso, não.  
Eu sou um pobre cabôco  
Ganho a vida na enxada  
O que eu colho é dividido  
Com quem não plantou nada  
Se assim continuar  
Vou deixar o meu sertão  
Mesmo os olhos cheios d'água  
E com dor no coração.*

*Vou pro rio Rio Carregar Massa  
Pros pedreiros em contrução.  
Deus até tá ajudando  
tá chovendo no sertão  
Mas plantar pra dividir,  
Não faço mais isso, não.*

**MURILO**

*Que ver eu bater  
Enxada no chão  
Com força e coragem  
Com satisfação  
É só me dar terra  
Pra ver como é  
Eu planto feijão  
Arroz e café  
Vai ser bom pra mim  
É bom pro doutor  
Eu mando feijão  
Ele manda trator  
Vocês vão ver  
O que é produção  
Modéstia parte  
Eu bato no peito  
Eu sou bom lavrador.*

*(percussão vocal)*

**EDSON**

*Mas plantar pra dividir,*

*Não faço mais isso não.*

#### **CENA 04**

**MURILO**

Ô Nara Leão.

**NARA LEÃO / EDSON**

Oi?

**MURILO**

Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?

**NARA LEÃO / EDSON**

Vou.

**MURILO**

Baião, Nara?

**NARA LEÃO / EDSON**

Por que? A constituição não permite cantar baião?

**MURILO**

Nara você é Bossa Nova. Tem a voz de Copacabana, jeito de Copacabana.

**NARA LEÃO / EDSON**

Eu me viro. Escuta aqui essa música:

*Sou do morro, sou favela  
Mas meu coração se apaixonou  
Por essa Cinderela*

*Ela é da zona sul  
Loirinha de olho azul  
E o impasse é o pai dela*

*Só porque eu sou neguim  
Moro num barraquim  
Mas dei a chave do meu coração pra ela*

**MURILO**

O dinheiro do disco você vai distribuir pros pobres?

**NARA LEÃO / EDSON**

Ah! Não enche... Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sente, canta.

**MURILO**

Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu lavrador, Nara?

**NARA LEÃO / EDSON**

Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele. Então, me deixa sossegada.

**MURILO**

Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai te ouvir que não tem rádio, o morro não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais amigo e ...

*(interrupção brusca do violão)*

**EDSON**

*Já que existe no sul esse conceito  
Que o nordeste é ruim, seco e ingrato  
Já que existe a separação de fato  
É preciso torná-la de direito  
Quando um dia qualquer isso for feito  
Todos dois vão lucrar imensamente  
Começando uma vida diferente  
De que a gente até hoje tem vivido  
Imagina o Brasil ser dividido  
E o nordeste ficar independente*

**CENA 05**

**MURILO**

Meu nome é Murilo Gomes Franco. Gomes veio do sertão da Paraíba e Franco do interior de Minas Gerais. Nasci no meio, na Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal. Ceilândia não é a Capital Federal, é mais uma periferia que existe no Brasil. O nome Ceilândia vem da sigla CEI que significa “campanha de erradicação de invasões”. De preferência, que esses invasores fiquem bem longe do céu de Brasília e dos traços do arquiteto. Nasci em Ceilândia, mas só virei gente depois de ter vindo morar na Paraíba, que foi onde me formei em Direito e rasguei o diploma pra fazer teatro. Não tenho a menor ideia do que será o meu futuro e acho que o Brasil vai na mesma direção. Sou da geração dos anos 90 que não consegue bancar a própria vida mesmo depois de já ter saído da faculdade.

**CENA 06**

**EDSON**

*Tristeza não tem fim  
Felicidade sim...  
Carcará...*

**JAMILA**

*Um carcará no coração  
Que sustenta tanta lama  
Todo dia, ao pé da cama, refazer o chão*

**CORO**

*Três carcarás fazem baião  
Mas ainda não é tudo  
Sozinho não há sortudo  
Há esperança na ação*

*Mil carcarás vão fazer a revoada  
Quem vier, que sustente a pisada  
No caminho de punhal e tocaia  
Carcará rasga o vento em trovoadas*

### **CORO**

*Podem me prender  
Podem me bater  
Podem, até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião  
Daqui do morro  
Eu não saio, não*

*Se não tem água  
Eu furo um poço  
Se não tem carne  
Eu compro um osso  
E ponho na sopa  
E deixa andar  
Fale de mim quem quiser falar  
Aqui eu não pago aluguel  
Se eu morrer amanhã, seu doutor  
Estou pertinho do céu.*

*Podem me prender  
Podem me bater  
Podem, até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião*

### **CORO**

*Eu, brasileiro, confesso  
Minha culpa, meu pecado  
Meu sonho desesperado  
Meu bem guardado segredo  
Minha aflição*

*Eu, brasileiro, confesso  
Minha culpa, meu degredo  
Pão seco de cada dia  
Tropical melancolia  
Negra solidão*

### **CORO**

*Aqui é o fim do mundo  
Aqui é o fim do mundo*

*Aqui é o fim do mundo*

**BIS**

**CORO**

*O sol há de brilhar mais uma vez  
A luz há de chegar aos corações  
Do mal será queimada a semente  
O amor será eterno novamente  
É o Juízo Final  
A história do Bem e do Mal  
Quero ter olhos pra ver  
A maldade desaparecer*

**FIM**