



## ***DOIS E DOIS: QUATRO: FERREIRA GULLAR, O GRUPO OPINIÃO E O BICHO***

Kátia Rodrigues **PARANHOS**<sup>1</sup>

**Resumo:** Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, outras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Este texto aborda o tema do engajamento, de modo geral, levando em consideração as trajetórias do dramaturgo Ferreira Gullar e do Grupo Opinião, assim como os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação e de pesquisa teórica. Ressalto ainda a encenação do espetáculo *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966) como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar; Grupo Opinião; engajamento.

Como dois e dois são quatro  
Sei que a vida vale a pena  
Embora o pão seja caro  
E a liberdade pequena  
[...]

Como um tempo de alegria  
Por trás do terror me acena

E a noite carrega o dia  
No seu colo de açucena

Sei que dois e dois são quatro  
Sei que a vida vale a pena

Mesmo que o pão seja caro  
E a liberdade pequena.

Ferreira Gullar, *Dois e Dois: Quatro*, 1966.

### **“É preciso ter opinião”**

Em 1977, Carlos Guilherme Mota, num estudo seminal, afirma: “não será difícil imaginar que, numa futura história da cultura no Brasil, o autor de *Cultura posta em questão* venha a ser tomado como um dos protótipos de intelectual engajado [...]. A

<sup>1</sup> Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG.



classificação um tanto difusa veicula, entretanto (ao menos), um dado concreto: a militância lúcida de Ferreira Gullar” (MOTA, 2008, p. 270).

Nascido em São Luís-MA, em 10 de setembro de 1930, José Ribamar Ferreira – que só bem mais tarde se tornaria Ferreira Gullar – filho de Alzira e Newton Ferreira (quitandeiro) estreia como poeta com o livro *Um Pouco Acima do Chão*, de 1949, publicado na terra natal. *Luta Corporal*, de 1954, vem a ser o segundo livro do escritor, lançado no Rio de Janeiro, onde já está erradicado e desenvolvendo intensa atividade cultural. Em 1955, depois de trabalhar como redator no Diário Carioca, participa da elaboração do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O caderno fez parte da histórica reforma do JB, que introduziu grandes fotos e paginação vertical. O suplemento é um veículo para a divulgação do “Manifesto da poesia concreta brasileira”, que já passava a influenciar outras áreas, entre elas, o *design* e a música popular. Em 1958 lança o livro *Poemas*. No ano seguinte, escreve “Manifesto neoconcreto”, que imprime um amplo debate na intelectualidade brasileira. O manifesto, também assinado por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lígia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, é publicado no Suplemento Dominical por ocasião da I Exposição Neoconcreta. Ali também foi publicado, em 1959, *Teoria do Não-Objeto*.<sup>2</sup>

Na década de 1960, Ferreira Gullar parte para novas experiências. “Quando fui convidado pelo Vianninha para participar do CPC da UNE, estava rompido com a poesia neoconcreta e não tinha mais caminho. O Brasil fervia com a luta anti-imperialista e as reivindicações pela reforma agrária e me envolvi com essa luta” (Apud AULA Magna..., 2006, p. 33). Após um ano de Centro Popular de Cultura (CPC), Gullar é eleito seu presidente. Assim como ocorrera quando integrava o movimento neoconcreto, ele escreve, no auge da militância, um dos estudos teóricos mais importantes, que será uma referência para a compreensão do projeto cultural em jogo: *Cultura posta em questão*. O livro havia sido publicado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1963, mas teve sua edição queimada pelos militares após o golpe de 1964 e foi mais uma vez editado pela Civilização Brasileira, em 1965. São oito artigos em que o autor discute a necessária tomada de posição de intelectuais e artistas frente ao momento de radical transformação da sociedade:

---

<sup>2</sup> Sobre o concretismo e neoconcretismo ver CAMENIETZKI, 2006.



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

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

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

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

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

Após o golpe militar de 1964, o grupo de artistas ligados ao CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se



chamar Opinião.<sup>3</sup> Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. “Uma das atividades do CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo Opinião”, afirmou Ferreira Gullar (Apud AULA Magna..., 2006, p. 33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (ver CASTRO, 2004). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais”<sup>4</sup> e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”, abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, enfatiza:

O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte; faria outra coisa (NEVES, 1987, p. 21).

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava “*novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos

<sup>3</sup> De acordo com João das Neves, o nome Grupo Opinião passou a ser utilizado a partir da encenação de *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, em 1966. Ver NEVES, 1987, p. 58.

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



industrializados) e o *sertão* (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)” (CONTIER, 1998, p. 20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos atores que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social.<sup>5</sup> Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do *Opinião*, como Vianninha e Ferreira Gullar, eram membros ativos dos CPCs e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 23-24).

Mas não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescentando-se, regado à música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros

<sup>5</sup> Sobre a noção de “povo” para os integrantes do CPC, ver MOSTAÇO, 1982, especialmente p. 59-60.



musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em *Borandá*, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em *Carcará*, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles Não Usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri.<sup>6</sup> Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade.<sup>7</sup>

Cabe registrar que vários autores preocupados com a situação pós-golpe abrem discussões acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos citar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que trabalham a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, na constituição do Opinião, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro

---

<sup>6</sup> Segundo Iná Camargo Costa, “a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, 1996, p. 21).

<sup>7</sup> Ver COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1965 e DAMASCENO, 1994. Vale conferir uma visão crítica sobre o *show Opinião* entendido como uma das “criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões” (TINHORÃO, 1997, p. 86). Conferir ainda FRANCIS, 1965.



brasileiro após a ditadura.

Vale a pena retomar alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, *Opinião*, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, *Carcará*, pela voz de Nara Leão, João do Vale narra as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come” (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1965, p. 41-42).

*Opinião* foi a primeira aula dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, na plateia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era de catarse e sublimação. Vivia-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora (Apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 72).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, “a plateia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (GOMES, 1968, p. 11).

Segundo Gullar, o *show* musical era “bem-humorado, engraçado, irreverente, que colocava as questões políticas mas de uma maneira muito discreta” (Apud COUTINHO, 2011, p. 156) e, assim,

todo mundo percebia mas a censura não percebeu o quê tava sendo colocado ali, quando ela se deu conta, já era tarde porque o espetáculo tinha se tornado um sucesso [...] o teatro vendia ingressos, lotações inteiras com um mês de antecedência, então a ditadura não tinha coragem de proibir o espetáculo que tinha tamanha popularidade, mas eles aprenderam a lição e a partir daí eles começaram a censurar outras peças (Apud Idem).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Segundo Gullar, “o *show* teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música, Narinha Leão, lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do Nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do *show*, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal de classe média se identificou, viu que aquilo era expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado com meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer



É importante salientar que o grupo Opinião focalizava suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracterizava por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor João das Neves privilegiava a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que servissem de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura, tais como: *A Saída, Onde Fica a Saída?*, em 1967, de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar; *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, em 1968, de Plínio Marcos; *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A Ponte sobre o Pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado; *O Último Carro*, em 1976, *Mural Mulher*, em 1979, e *Café da Manhã*, em 1980, de João das Neves.<sup>9</sup>

#### “O teatro, que bicho deve dar?”

Depois do sucesso do *show* Opinião, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes (1965). Em fins de 1965, com *Brasil Pede Passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido.<sup>10</sup>

Em 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, (de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar), é encenada pelo Grupo Opinião no Rio de Janeiro e conquista os prêmios Molière e Saci.<sup>11</sup> É interessante registrar que o *Bicho* dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

---

nada, porque não podia fechar um espetáculo que era o sucesso do teatro na época” (In: RIDENTI, 2012, p. 25-26).

<sup>9</sup> Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, o Grupo Opinião, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Ver NEVES, 1987.

<sup>10</sup> Por conta disso o Grupo Opinião lança o *show* musical *Samba Pede Passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência. Ver DORIA, 1975, p. 174-177 e KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 91- 92.

<sup>11</sup> No elenco estavam jovens e consagrados atores como Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Helena Inez, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara.



Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...]

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinquenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o consequente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fieis ao nosso povo e ao nosso tempo (In: VIANNA FILHO; GULLAR, 1966).

Na visão de João das Neves, o *Bicho* diz muito da forma de trabalho do grupo:

O *Bicho* começou a surgir após alguns de nós termos visto o filme *Tom Jones*, que nos causou a todos viva impressão. O mais entusiasmado, como sempre, era o Vianna. Bom, dias após o Sérgio Ricardo nos convidou para ouvir em sua casa a leitura de uma peça sua [...]. Saímos de lá sem muito entusiasmo. [...] Vai daí eu comentei [...] que a peça do Sérgio tinha uma bela ideia desperdiçada. Seria legal seguir um caminho parecido com o do filme, que daria um texto do barulho. E sugeri que escrevêssemos o tal texto. Vianinha logo pegou a bola com a paixão que o caracterizava e na reunião seguinte decidimos que iríamos definitivamente tentar escrever a peça. Resolvemos ainda que o roteiro seria coletivo. Todos nós participaríamos de sua elaboração, o que efetivamente aconteceu. À medida que o roteiro foi ganhando corpo, decidimos que Vianinha e eu escreveríamos o texto em prosa e que o Gullar o versificaria posteriormente. E assim procedemos. Eu ia para a casa do Vianinha, [...], pegava uma cena e o Vianna pegava outra. Ele ficava no quarto e eu na pequena saleta. Feito isso, mostrávamos um para o outro nosso trabalho e repassávamos para o Gullar que os punha em versos. Em uma das reuniões de avaliação, o Vianna disse-me (e aos demais) que não estava se sentindo bem porque eu escrevia sem mostrar a ele, o que sinceramente, me chocou. Fiquei tão magoado com isso que na mesma reunião abdiqueei de continuar escrevendo o texto. A essa altura o primeiro ato já estava todo pronto e o roteiro final também. Vianna e Gullar continuaram a tarefa. Acho que foi o primeiro grande mal-estar dentro do grupo. Mal-estar que se acentuou porque, ao terminarem a redação final do texto, o Vianinha propôs que nós três assinássemos a autoria, o que eu recusei. A gente acabou passando por cima disso, mas alguma coisa ali, se quebrou (Apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 92-93).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto*



da *Compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a “engenhosidade popular” é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem “um voto de confiança no povo brasileiro”, como dizem no prefácio da peça, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?”:

O BICHO é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando. [...] O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse (In: VIANNA FILHO; GULLAR, 1966).<sup>12</sup>

No mesmo prefácio, os autores elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do *Bicho*. As primeiras dizem respeito à necessidade de resistência pós-golpe. As razões políticas, artísticas e ideológicas localizam as fontes da peça na literatura popular (literatura de cordel) e em Brecht:

pretendemos no BICHO – usando versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia “mad”, melodrama – criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da existência humana. [...] Talvez o excesso de festa e de vitalidade seja uma maneira de responder à ausência de festa e vitalidade em que vive o país. As razões que estamos alinhando: políticas, artísticas, ideológicas, somente se separam para exposição. Na realidade, vivem juntas (In: VIANNA FILHO; GULLAR, 1966).

Cabe registrar que a peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram,

---

<sup>12</sup> Segundo Gullar, o *Bicho* “foi escrito deliberadamente para passar na censura. [...] nós fizemos [...] uma peça rimada e metrificada e realmente muito elaborada e a censura no dia do espetáculo feito para eles, aplaudiu [...], nem percebeu o quê que a peça tava dizendo, era tão engraçada e tão bonita, tão bem feita que eles terminaram se entusiasmando com a peça. Isso é que era a maneira que nós aprendemos com a luta de como você tinha que vencer a censura, não era ficar peitando a censura e fazendo um espetáculo de provocação, você tinha que fazer uma coisa sutil e de alta qualidade” (Apud COUTINHO, 2011, p. 229).



cumprimentam-se e cantam:

Se corres, bicho te pega, amô.  
 Se ficas, ele te come.  
 Ai, que bicho será esse, amô?  
 Que tem braço e pé de homem?  
 Com a mão direita ele rouba, amô,  
 e com a esquerda ele entrega;  
 janeiro te dá trabalho, amô,  
 dezembro te desemprega;  
 de dia ele grita ‘avante’, amô,  
 de noite ele diz: “não vá”!  
 Será esse bicho um homem, amô,  
 ou muitos homens será? (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 3).<sup>13</sup>

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai (“seu olhar de aço/já é quase o corte/por onde em teu corpo/vai entrar a morte” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais (“Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/Está na roda, aguente, não pule nem nada/Não venha de banda jogar perna trançada” (Idem, p. 109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.<sup>14</sup>

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o

<sup>13</sup> *Canção do Bicho*, de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, foi gravada por Nara Leão no LP *Manhã de Liberdade*, Rio de Janeiro, Philips, 1966. Nesse disco consta também o poema musicado *Dois e Dois: Quatro*, de Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira.

<sup>14</sup> Sobre teatro musical e política ver FREITAS FILHO, 2006.



trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver (Apud RIDENTI, 2000, p. 135).

Na avaliação de Dinacy Feitosa e Euclides Moreira Neto,

a proposição da peça era mostrar que o povo brasileiro é obrigado a desenvolver uma capacidade enorme de sobrevivência, ser, inclusive, malabarista para driblar os entraves da vida.

O personagem principal é uma espécie de Malazarte, que se vê obrigado a desenvolver astúcias fora do comum na luta pela sobrevivência. [...] é o próprio povo em sua caminhada diária sob pressão do capitalismo exagerado, sendo massacrado e por outro lado, produzindo para enriquecer uns à revelia da grande maioria da população.

É um despertar para a procura de uma linguagem teatral popular e que suscite ao povo questionamentos sobre a sua realidade (FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p. 58-59).

Para Yan Michalski, numa crítica no Jornal do Brasil, em 1966, o *Bicho* era uma “salada gostosíssima”:

os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia à *La Feydeau*, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade*, *Liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade (MICHALSKI, 2004, p. 59-62).

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica (Ver WOLFF, 1966, D'AVERSA, 1966 e PRADO, 1987, p. 143-145) e de público, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como “um tratamento romântico da malandragem” e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: “a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência” (MACIEL, 1966, p. 295). Desse modo, para Luiz Carlos Maciel, o *Bicho* “carrega uma herança pesada”: os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as



experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o *Bicho* apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseuanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukács. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

[...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos (Idem, p. 291-292).

Anos mais tarde, em 1978, Luiz Alberto de Souza afirma que

de repente descobriram o povo. Rapidamente recusavam seu passado “alienado”, ouvindo e vendo outros grupos sociais com a voracidade de uma primeira paixão. Tudo lhes é novidade e lhes surge puro e sem equívocos. Desaparece a capacidade crítica, dando lugar a uma atitude de receber automaticamente o que (o povo) diz ou faz... [ou] valorizando o popular em si mesmo, como se, por artes mágicas, fosse possuidor da verdade, pela virtude implícita de suas carências. Na base está a descoberta, certa, de que a história corre por outros caminhos (Apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 94-95).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer “teatro político” de “alta qualidade”. No caso, então, de o *Bicho*, a seu ver ele se “tornou uma obra prima do teatro brasileiro”:

[...] essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade (Apud COUTINHO, 2011, p. 225).



Vale realçar, a despeito da discussão suscitada pelo espetáculo, que ao cruzar Brecht e cordel ou “distanciamento e protesto” (ver ISHMAEL-BISSETT, 1977), deparamos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: “escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 178). O primeiro, “final feliz”, Roque casado com a filha do patrão, o segundo, “final jurídico”, a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, “final brasileiro”, a “restauração” da monarquia no Brasil (Idem, p. 178-180).

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

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

Por *Você, Por Mim*” poema de Gullar sobre a guerra do Vietnã, é publicado em 1968 com o texto da peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, escrita em parceria com Dias Gomes e montada nos teatros Opinião e João Caetano, no Rio, sob a direção de José Renato. O espetáculo – mantendo a temática política e a pesquisa estética, características do Grupo Opinião – possui como forma o enredo, com samba-enredo de Silas de Oliveira, da ala dos compositores da Império Serrano. Na montagem posterior, em 1983, dirigida por Flávio Rangel, o samba-enredo é de autoria de Chico Buarque e Edu Lobo. À maneira das escolas de samba, é o próprio povo quem conta/canta a história: Simpatia, o presidente da escola de samba que irá ter como enredo do ano *Dr.*



*Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, não só encarna o personagem de Getúlio, como sofre, por parte do ex-financiador da escola, o bicheiro Tucão, e seus comparsas, as mesmas pressões que Getúlio sofreu.

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

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

Nesse período de resistência, Ferreira Gullar participa da Revista Civilização Brasileira (RCB) por meio da seção de artes plásticas. Mas, diferentemente do que ocorrera nos anos do suplemento do JB, não é como crítico de arte, mas como teórico da cultura que ele marca a sua presença na revista. Nos números 5, 6, 7 e 8, ele publica o ensaio “Problemas estéticos numa sociedade de massas” e, nos números 21 e 22, “A obra aberta e a filosofia da práxis”, ambos incluídos logo depois no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* (2002). Nesse trabalho, Ferreira Gullar põe à prova o “novo” como parâmetro exclusivo e universal para a crítica de arte e para a cultura em geral e o desafio de lidar com a indústria cultural e a sociedade de massas num lugar como o Brasil. *Vanguarda* é um livro escrito no calor de uma intensa batalha:

No período do CPC eu escrevi *Cultura posta em questão*, onde eu colocava o problema da cultura popular, no período do Grupo Opinião eu escrevi *Vanguarda e subdesenvolvimento*, que é um livro em que eu reconsidero as questões colocadas em *Cultura posta em questão*, que é um livro muito radical, muito impregnado da experiência e da visão do CPC. Já no curso desses anos eu tinha elaborado mais o meu trabalho de poeta e aquilo em que o CPC tinha errado – que era ter subestimado a qualidade em função da coisa política – eu, no meu trabalho de poeta, decidi corrigir. No Grupo Opinião nós procuramos corrigir isso também, tentando aliar a problemática social e política a uma qualidade artística, literária, estética. Pois bem, então isso durou, no que diz respeito à minha experiência, até 1970, quando fui



obrigado a abandonar a vida legal. Então eu fui para a clandestinidade; vivi um ano na clandestinidade e em 71 saí clandestinamente do país e fiquei fora até 1977 (Apud PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 68).<sup>15</sup>

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

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

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

Sobre esse tema, intelectuais e formas de leitura, considero interessante destacar que, na década de 1960, o modelo de intelectual engajado estava em voga, em diferentes países, o que levava, em muitos casos, a uma verdadeira cisão fáustica: ou estava engajado no processo histórico, ou se “esvaziava” em artifícios formalistas. Ferreira Gullar utilizava os textos de Sartre exatamente para entender o lugar do intelectual na sociedade e a sua relação com o público. Vale lembrar aqui uma passagem de Terry Eagleton que, ao discutir o autor como produtor, baseia-se nos trabalhos de Walter Benjamin que, por sinal, foi traduzido no Brasil pela primeira vez pela RCB:

o artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as

<sup>15</sup> Em 10 de março de 1977 Ferreira Gullar retorna ao Brasil, sem emprego, com o *Poema sujo* debaixo do braço. Aos poucos retoma suas atividades de crítico, poeta, jornalista e dramaturgo. Publica em 1978 o ensaio *Uma luz do chão* e a peça *Um rubi no umbigo*. Em 1979, com a direção de Bibi Ferreira, *Um rubi* é encenada no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. Cabe registrar que o texto dramaturgicamente foi escrito em 1970 e lido apenas por Vianninha e Paulo Pontes.



formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores (EAGLETON, 2011, p. 112).

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

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

Em 1977, Glauber Rocha, no jornal Folha da Manhã, considerou Gullar um maldito e o comparou a Rimbaud e Artaud, “malditos franceses”, e mesmo ao simbolista Augusto dos Anjos. Glauber clamava pelo homem que “ateava papo às vendas, carnes, cortavas veias”. No artigo, o cineasta urrava de satisfação ao observar o literato a cuspir as “grandezas e misérias de um terceiro mundo que pulsava debaixo das vitrines do juscelinismo” (Apud FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p. 23). “São coisas da vida/são coisas da vida” (In: VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 113). Como diz o poeta, “sei que a vida vale a pena/embora o pão seja caro/e a liberdade pequena” (Apud BOSI, 2004, p. 83).

**Abstract:** For the english critic Eric Bentley, the political theater refers to both the theatrical text as to when, where and how it is represented. Sometimes condemned as escapist, sometimes incensed as a tool for revolutionary liberation, the art in general, remains a hot topic both in academy and beyond. This work addresses the issue of political engagement in general, taking into account the trajectories of the brazilian playwright Ferreira Gullar and the brazilian group theatre “Opinião”, as well as the speeches made on their collective creative processes and theoretical research. Further emphasize the staging of the your play *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966) as one political representation of resistance to military dictatorship in Brazil.

**Keywords:** brazilian playwright Ferreira Gullar; brazilian Group Theatre “Opinião”; political engagement.



## Referências bibliográficas

- AULA Magna da UFRJ. Rio de Janeiro, Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. Ed. São Paulo: Global, 2004. p. 7-21.
- CADERNOS de Literatura Brasileira – Ferreira Gullar, n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*. Edições do Val, Rio de Janeiro, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- COUTINHO, Lis de Freitas. “*O Rei da Vela*” e o *Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- D’AVERSA, Alberto. Triunfa o jogo do bicho no Galpão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 out. 1966.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FEITOSA, Dinacy Corrêa; MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.
- FONTOURA, Antônio Carlos; COSTA, Armando; GULLAR, Ferreira. *A Saída? Onde Fica a Saída?: forças e interesses que preparam a guerra nuclear*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.
- FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 69-78, 1965.



- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. “*Com os séculos nos olhos*”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Brasília, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.
- GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-17, 1968.
- GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Reeditado com o título *Vargas, ou o Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HOBBSAWM, Eric *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed., São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ISHMAEL-BISSETT, Judith. Brecht e cordel: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 11, n. 1, p. 59-64, 1977.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará/Prefeitura, 2001.
- MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 289-298, 1966.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ferreira Gullar: Vanguarda e subdesenvolvimento. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: 34, 2008. p. 270-279.
- NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. Se correr o bicho pega... In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 143-145.
- RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, Liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 7, p. 4-62, maio 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de ‘Opinião’. In: *Música popular*. São Paulo: 34, 1997. p. 72-87.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.



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

**Artigo recebido em 20/08/2012**

**Artigo aceito em 10/09/2012**