

Dos y dos: cuatro: Ferreira Gullar, militancia y creación artística en Brasil en tiempos de dictadura

Kátia Paranhos (Universidad Federal de Uberlândia/Brasil)

Como dos y dos son cuatro
sé que la vida vale la pena
Aunque el pan sea caro
y la libertad, pequeña
[...]

como un tiempo de alegría
por detrás del terror me saluda

la noche se lleva el día
en su regazo de azucena

-sé que dos y dos son cuatro
y que la vida vale la pena

aunque el pan sea caro
y la libertad, pequeña.

Dos y dos: cuatro: Ferreira Gullar, 1966.

En 1977, afirma Carlos Guilherme Mota en estudio seminal: “no será difícil imaginarse que, en una futura historia de la cultura en Brasil, el autor de *Cultura posta em questão (Cultura puesta en cuestión)* llegue a considerarse como uno de los prototipos de intelectual militante [...]. Esa clasificación un tanto difusa vehicula, sin embargo, (por lo menos) un dato concreto: la militancia lúcida de Ferreira Gullar”(2008:270)-

Nacido en São Luís, estado de Maranhão, el 10 de septiembre de 1930, José Ribamar Ferreira – que sólo mucho más tarde vendría a llamarse Ferreira Gullar –, hijo de Alzira y Newton Ferreira (almacenero), estrena como poeta con su libro *Um pouco acima do chão (Un poco arriba del suelo)*, de 1949, publicado en su tierra natal. *Luta corporal (Lucha corporal)*, de 1954, es el segundo libro del escritor, lanzado en Río de Janeiro, donde ya está radicado y desarrolla intensas actividades culturales. En 1955, tras trabajar como redactor en el *Diário Carioca*, participa en la elaboración del *Suplemento Dominical del diario Jornal do Brasil (JB)*. Dicho cuaderno forma parte de la histórica reforma del *JB*, que introdujo grandes fotos y paginación vertical. El suplemento es un vehículo para la difusión del “Manifiesto de la poesía concreta brasileña”, que ya influenciaba otras áreas, entre las cuales el diseño gráfico y la música popular. En 1958 lanza el libro *Poemas*. El año siguiente, redacta el “Manifiesto

Neoconcreto” (“Manifiesto Neoconcreto”), que suscita amplio debate entre la intelectualidad brasileña. Dicho manifiesto -firmado, asimismo, por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lúcia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis- sale publicado en el *Suplemento Dominical* en ocasión de la Iª Exposición Neoconcreta. Allí también se publicó, en 1959, *Teoria do não-objeto (Teoría del no-objeto)*¹.

En la década de los 60, Ferreira Gullar abraza nuevas experiencias. Lo invitan a dirigir, en Brasilia, la Fundación Cultural, que hasta entonces sólo existía en papel. Luego de la renuncia del presidente Jânio Quadros, en 1961, Gullar vuelve a Río de Janeiro y al *Suplemento* y pasa a trabajar también en el Centro Popular de Cultura (CPC).

Al año de estar en el CPC, Gullar es electo su presidente. A ejemplo de lo que había ocurrido cuando integraba el movimiento neoconcreto, Gullar escribe, en el auge de su militancia, uno de sus estudios teóricos más importantes, que será una referencia para la comprensión del proyecto cultural en juego: *Cultura posta em questão*. Ese libro había sido publicado por la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE) en 1963, pero los militares quemaron la edición luego del golpe de 1964 y la editorial Civilização Brasileira lo volvió a publicar en 1965. Se trata de ocho artículos en los cuales el autor discute la necesaria toma de posición de intelectuales y artistas ante el momento de radical transformación de la sociedad.

Me parece importante resaltar lo que propició el CPC. Pese a que lo cortaron –juntamente, claro está, con toda la actividad cultural y política de izquierda en el país–, el CPC incidió en el cine, la música, la poesía y el teatro brasileños. Claro que no alcanzamos nuestro anhelo, que era hacer la revolución, pero por lo menos logramos hacer que la realidad brasileña recibiera más atención de nuestros artistas. Si algo logró el CPC, fue esto: estimular al intelectual brasileño en general a pensar sobre la realidad de su propio país².

Luego del golpe militar de 1964, el grupo de artistas vinculados al CPC (puesto en la ilegalidad), se reunió con el objeto de crear un foco de resistencia y protesta contra la situación. Se produjo entonces el espectáculo musical *Opinião (Opinión)*, con Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (luego la sustituyó Maria Bethânia), bajo la dirección de Augusto Boal. Dicho espectáculo, que estrenó en Río de Janeiro el 11 de diciembre de 1964, en el Teatro Super Shopping Center, señaló el nacimiento del

¹ Sobre concretismo y neoconcretismo, ver CAMENIETZKI, 2006.

² GULLAR *apud* BARCELLOS, 1994, p. 216.

grupo y del espacio teatral que vino a llamarse Opinião³. Los integrantes de su núcleo permanente eran Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira y Pichin Plá.

Así, en diciembre de 1964, bajo la dirección de Augusto Boal, estrenaba el *Show Opinião* (creación de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes y Armando Costa), una referencia en el teatro brasileño contemporáneo. El espectáculo se organizó en el famoso Zicartola –restaurante del músico de samba y compositor Cartola y su compañera Zica–, en donde ocurrían reuniones de músicos, artistas, estudiantes e intelectuales. Ese fue el entorno catalizador de la unión de intereses de dramaturgos y músicos experimentados, con sus distintos estilos y actuaciones en el campo cultural, que resultó en un guión inédito: un espectáculo musical que contenía testimonios, música popular, participación del público, presentación de datos y referencias históricas, en suma, un mosaico de “canciones funcionales”⁴ y tradiciones culturales. Tanto el enredo como el elenco eran notoriamente heterogéneos y tal vez haya sido esta la razón por la cual *Opinião* haya empezado su trayectoria en forma exitosa. Desde su estreno, el grupo privilegió la forma de teatro de variedades, en una mezcla de apropiaciones y resignificaciones de lo “popular” y lo “nacional”, abriendo, asimismo, espacio para presentaciones con compositores de escuelas de samba de Río de Janeiro (*cariocas*).

Pero no sólo la articulación de música y teatro hizo de *Opinião* una referencia. Su relevancia histórica se puso de manifiesto, entre muchas razones, gracias al momento en el cual se generó: el estreno del *show* ocurrió antes del año del golpe militar y el espectáculo se considera como la primera gran expresión artística de protesta contra el régimen. También llama la atención su configuración general que, en forma de arena, no disponía de decorado, sino únicamente de una tarima en donde tres “actores” encarnaban situaciones ordinarias de aquel periodo, como la persecución a los comunistas, la trágica vida de los oriundos del nordeste del país y la lucha de los que vivían en las barriadas (*favelas*) cariocas por la ascensión social; todo ello, hay que agregar, aderezado con música orientada a punzar la conciencia del público. Aunque lo firmaban compositores de diversos estilos, el repertorio seguía una línea homogénea de contextos regionales, haciéndose hincapié en géneros musicales como el *baião* y el samba.

La inclusión de lo marginado/de los marginados en la escena teatral brasileña no fue mérito exclusivo de ese *show*. Basta con recordar a *Eles não usam black-tie*

³ Según João das Neves, el nombre Grupo Opinião pasó a utilizarse a partir de la puesta en escena de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, en 1966. Ver NEVES, 1987, p. 58.

⁴ Expresión que utiliza Eric Hobsbawm al referirse a canciones de trabajo, músicas satíricas y lamentos de amor. Ver HOBBSAWM, 1991, p. 52.

(*Los que no usan corbata*) de Gianfrancesco Guarnieri⁵. Sin embargo, el formato musical y el guión no cronológico diferenciaban el *show* debido al acercamiento que esos elementos propiciaban entre escenario y público. Como consecuencia de toda su concepción, el *show Opinião* se basaba en el supuesto de que la representación de la realidad se alinea a la perspectiva de “teatro verdad” e implica la creación de un ambiente de comunión e igualdad entre todas las partes involucradas en el espectáculo, principalmente el público, como si todos tuvieran un común denominador: estarían hermanados por el hecho de que pertenecen, en forma ineluctable, a una misma realidad⁶.

El sentimiento de transformación política está presente en todo el cuerpo de la obra. Sus orígenes musicales, el pasado de los integrantes en un escenario de oposición e intervención política, así como las particularidades de los actores novicios, se tornan intrigantes piezas de un complejo rompecabezas que hace de ese espectáculo una referencia importante en la trayectoria militante del teatro brasileño. Según Gullar, el *show* musical era “bien-humorado, divertido, irreverente, planteaba las cuestiones políticas, pero de manera muy discreta”⁷.

Luego del éxito del *show Opinião*, una nueva producción llegaba a la cartelera el 21 de abril de 1965, el espectáculo *Liberdade, liberdade (Libertad, libertad)*, colección de textos de autores sobre el tema, recopilados por Flávio Rangel y Millôr Fernandes. A fines de 1965, con *Brasil pede passagem (Brasil pide paso)*, elaborado por todos los integrantes del grupo, se repite la fórmula del collage. En este caso, sin embargo, el espectáculo es prohibido.

En 1966, bajo la dirección de Gianni Ratto, el grupo pone en escena la obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (Si corremos el bicho nos atrapa, si quedamos quietos, nos come)* (de Ferreira Gullar y Oduvaldo Vianna Filho) en Río de Janeiro, y se lleva los premios Molière y Saci. Resulta interesante registrar que el “bicho” inicia la colección Teatro Hoy, de la editorial Civilização Brasileira, coordinada por Dias Gomes.

Utilizando lenguaje y temas de los pliegos de cordel, el espectáculo narra en versos la saga de un campesino, Roque, que, en forma similar a João Grilo (personaje de *Auto da compadecida*), supera sus muchas vicisitudes mediante inventivas

⁵ Según Iná Camargo Costa, “la novedad era que *Black-tie* introducía un importante cambio de foco en nuestra dramaturgia: por primera vez, el proletariado como clase asume la condición de protagonista de un espectáculo”. COSTA, 1996, p. 21.

⁶ Ver COSTA *et al*, 1965 e DAMASCENO, 1994. Vale la pena leer una visión crítica sobre el *show Opinião* entendido como una de las “creaciones de un grupo de clase media para consumo de sus propias ilusiones” TINHORÃO, 1997, p. 86. Ver también FRANCIS, 1965.

⁷ GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, 156.

estrategias de supervivencia –mostrando que el “ingenio popular” es capaz de resistir a los golpes de los poderosos. Dicho de otra manera, haciendo de la política un emblema de los puntos muertos políticos en la dictadura, los autores proponen “un voto de confianza al pueblo brasileño”, como dice el prefacio a la obra, titulado “O teatro, que bicho deve dar?” (“El teatro, ¿en qué debe resultar?”):

El *bicho* es también un voto de confianza al pueblo brasileño porque busca sus fuerzas en nuestras tradiciones, porque utiliza los versos, las imágenes, el sarcasmo, la desilusión, la ingenuidad y la feroz vitalidad que por docenas de años ha estado creando la literatura popular. [...]

El *bicho* es el punto muerto. Punto muerto en el cual nos metimos no debido a nuestras irresponsabilidad y corruptibilidad. Al contrario – el hombre es capaz de vivir esos momentos de punto muerto porque es altamente responsable e incorruptible. Y, afortunadamente, es también capaz de, en determinado momento, sufriendo lo insoportable, superar el punto muerto⁸.

Hay que recalcar que la obra utiliza ampliamente canciones. Los diálogos están escritos en versos de siete sílabas, el metro de elección del pliego de cordel, o, más raramente, de cinco. El uso del verso brinda innumerables oportunidades de juegos verbales en los cuales el habla de un personaje puede unirse a la de otro por el ritmo o la rima. La música interactúa con la escena, la resume o la explica. La música interactúa con la escena, la resume o la explica. Por cierto, en el primer acto, justo al comienzo, los actores entra, se saludan y cantan:

Si corres, bicho te atrapa, amor.
Si te quedas, te come.
Ah, ¿qué bicho será ese, amor?
Que tiene brazo y pie hombre
Con la mano derecha roba, amor,
y con la izquierda, entrega;
en enero te da trabajo, amor,
en diciembre te desemplea;
de día grita ‘adelante’, amor,
de noche dice: ¡“no vayas”!
¿Será ese bicho un hombre, amor?

⁸ GULLAR, 1996, sin numeración. Afirma Gullar que “bicho” “fue escrito adrede para que lo aceptara la censura. [...] hicimos [...] una obra rimada y metrificada y realmente muy elaborada; el día de la presentación especial del espectáculo para la censura, los censores aplaudieron [...], ni siquiera se dieron cuenta de qué estaba diciendo la obra, era tan cómica y tan bonita, tan bien hecha que terminaron entusiasmados con la obra. Esa era la manera como había que vencer la censura, lo habíamos aprendido en la lucha, no se trataba de afrontarla y hacer un espectáculo de provocación, había que hacer una cosa sutil y de alta calidad”. GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p. 229.

¿Ó muchos hombres será? ⁹

Aunque tiene éxito de crítica y público, la obra no deja de ser objeto de juicio desfavorable de algunos sectores de la izquierda. Hubo, por ejemplo, quienes la vieran como “un tratamiento romántico de la vida de los malandrines”, considerando que cumplía una tarea limitada, aunque importante: “la de gratificar emocionalmente a una pequeña burguesía democrática herida por la decepción y el sentimiento de impotencia”(Maciel 1966:295). Para Ferreira Gullar, el Grupo Opinião logró hacer “teatro político” de “alta calidad”. A su modo de ver, pues, el “bicho” se “tornó una obra prima del teatro brasileño”¹⁰.

Pese a la discusión que suscitó el espectáculo, vale recalcar que, del cruce de Brecht y pliego de cordel, “distanciamiento y protesta”¹¹, nacen escenas en forma de reportaje, decorado móviles, música y el diálogo de los actores con el público. Además, el texto propone al espectador tres finales. Roque anuncia los tres: “elige el que te parezca correcto, el que te hable más de cerca al alma o a la nariz. Manda a pasear a los demás” (Gullar:1966:178). El primero, “final feliz”, Roque casado con la hija del patrón; el segundo, “final jurídico”, la repartición de las tierras con los campesinos; y el tercero, “final brasileño”, la “restauración” de la monarquía en Brasil (Gullar: 1966:180).

Al año siguiente, el mismo grupo pone en escena, también en Río, la obra *A saída? Onde fica a saída? (La salida, ¿dónde está la salida?)* (de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura y Armando Costa), bajo la dirección de João das Neves. El espectáculo tiene el objeto de “alertar a la opinión pública sobre la responsabilidad de todos y de cada uno en la posible deflagración de una guerra nuclear que pondrá fin a la civilización” debido a la desenfrenada carrera armamentista y al creciente potencial atómico en el tenso contexto de la guerra fría. El título resume un habla, recurrente en varios momentos de la obra, en la cual un superviviente japonés describe en forma impresionante las consecuencias de la primera bomba atómica lanzada sobre Hiroshima – habla que repetirá un soldado norteamericano en las trincheras, que grita que también él quiere “¡detener esa guerra!”(Gullar: 1967: 8 y 60).

Hechos, ideales, argumentos y muchos de los personajes son reales, históricos, muestran fuerza e intereses antagónicos en conflicto, con un tipo de teatro

⁹ GULLAR, 1966, p. 3. Nara Leão grabó “Canção do bicho”, de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira y Ferreira Gullar, en el LP *Manhã de liberdade*, Río de Janeiro, Philips, 1966. Ese disco también contiene el poema musicado “Dois e dois: quatro”, de Ferreira Gullar y Denoy de Oliveira.

¹⁰ GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p. 225.

¹¹ Ver ISHMAEL-BISSETT, 1977.

documental y didáctico, que se ve resaltado con proyección de películas, diapositivas y documentos (Gullar, 1967).

En 1968 se publica “Por ti, por mí”, poema de Gullar sobre la guerra de Vietnam, con el texto de la obra *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (Dr. Getúlio (Vargas), su vida y su gloria)*, que el autor escribió con Dias Gomes y se montó en los teatros Opinião y João Caetano, en Río, bajo la dirección de José Renato. Ese espectáculo – que sigue con la temática política y la investigación estética, características del Grupo Opinião– tiene como forma el enredo al estilo de las escuelas de samba, con *samba-enredo* de Silas de Oliveira, del grupo de compositores de la escuela de samba Imperio Serrano. En su montaje posterior, de 1983, bajo la dirección de Flávio Rangel, los autores del *samba-enredo* son Chico Buarque y Edu Lobo. A la manera de las escuelas de samba, el mismo pueblo es quien cuenta/canta la historia: Simpatía, que es el presidente de la escuela de samba que tendrá como enredo del año “Dr. Getúlio, sua vida e sua glória”, no sólo encarna el personaje de Vargas sino que también sufre, por parte del ex-financiado de la escuela de samba -el delincuente Tucão- y sus cómplices, las mismas presiones que sufrió Vargas.

La presentación de los autores en ocasión del primer montaje define muy bien los postulados estéticos de la obra (y, hasta cierto punto, del grupo) en la época:

Dr. Getúlio se insiere en la línea de investigaciones del nuevo teatro brasileño, que parte de la premisa estética de que hay que liberar el escenario de todas las convenciones anteriormente definidas. Y va más lejos, trata de establecer nuevas convenciones. Éstas, no arbitrarias, sino dictadas por la forma que se eligió, inspiradas en una tradición popular. [...] El enredo es una forma narrativa libre, abierta, que puede prescindir incluso de la lógica formal, aunque su característica de desfile [como las escuelas de samba] suponga una ordenación. Sin embargo, dicha ordenación puede ser quebrada, subvertida, sin perjuicio para la unidad y coherencia propias. Una escena no necesariamente tiene que ser consecuencia lógica de la anterior. Así como tampoco hay cualquier compromiso con el realismo. El anacronismo y la inadecuación pasan a ser elementos universalizantes. El autor, el director y el actor tienen absoluta libertad para crear (Gullar, 1968:99).

Durante ese periodo de resistencia, Ferreira Gullar participa en la *Revista Civilização Brasileira* (RCB), en su sección de artes plásticas. Sin embargo, a la diferencia de lo que ocurriera en los años del suplemento del *JB*, no es como crítico de arte, sino como teórico de la cultura que Gullar se hace presente en la revista. En los números 5, 6, 7 y 8, publica el ensayo “Problemas estéticos numa sociedade de massas” (“Problemas estéticos en una sociedad de masas”) y, en los números 21 y 22, “A obra aberta e a filosofia da práxis” (“La obra abierta y la filosofía de la praxis”),

ambos más adelante incluidos en el libro *Vanguarda e subdesenvolvimento* (*Vanguardia y subdesarrollo*). En dicho trabajo, Ferreira Gullar somete a prueba lo “nuevo” como parámetro exclusivo y universal para la crítica de arte y la cultura en general, así como el desafío de lidiar con la industria cultural y la sociedad de masas en un lugar como Brasil. *Vanguarda* es un libro escrito en el calor de una intensa batalla:

En el periodo del CPC, escribí *Cultura posta em questão* (*Cultura puesta en cuestión*), texto en el cual planteaba el problema de la cultura popular; en el periodo del Grupo Opinião, escribí *Vanguarda e subdesenvolvimento*, que es un libro en cual reconsidero las cuestiones planteadas en *Cultura posta em questão*, que es un libro muy radical, muy impregnado de la experiencia y la visión del CPC. En el transcurso de esos años, yo ya había elaborado más mi trabajo de poeta y aquello en que CPC se había equivocado –el haber subestimado la calidad en función de la cosa política–, yo, en mi trabajo de poeta, decidí corregir. En el Grupo Opinião, también tratamos de corregirlo, intentando aunar problemática social y política a calidad artística, literaria, estética. Y ello duró, en lo que a mi experiencia se refiere, hasta 1970, cuando me vi obligado a abandonar la vida legal. Entonces me fui a la clandestinidad; viví un año en la clandestinidad y en el 71 salí clandestinamente del país y me quedé en el extranjero hasta 1977¹².

Para Carlos Guilherme Mota, *Vanguarda* señala que el meollo de la cuestión es político:

[...] todo arte es político y debe tomar en cuenta esas cuestiones, incluso porque el arte es una forma de participación. [...] En el fondo, Ferreira Gullar sigue pensando en una rígida sociedad de clases (lo que no es lo mismo que sociedad de masas...). De todo modo, ello fue, en aquel entonces, una apertura del marxismo ortodoxo, poco plástico para la confrontación con Eco, los estructuralismos, el concretismo, Marcuse (MOTA, 2008, p. 279. Subrayado del autor).

En esos momentos, Ferreira Gullar quiere afrontar, al mismo tiempo, la contracultura, el formalismo de las vanguardias internacionales y las concepciones adornianas sobre la industria cultural. Para ello, dialoga con Arnold Hauser, Ernest Fischer, Jean-Paul Sartre y Georg Lukács –clásicos de los estudios literarios que, durante aquellos años, experimentaban gran auge. Evidentemente, su trabajo individual expresa, al mismo tiempo, un grupo con el cual comparte (o no) debates, deseos y anhelos.

¹² GULLAR *apud* PEREIRA y HOLLANDA, 1980, p. 68. El 10 de marzo de 1977, Ferreira Gullar vuelve a Brasil, desempleado, con el *Poema sujo* bajo el brazo. Gradualmente reanuda sus actividades como crítico, poeta, periodista y dramaturgo. Publica en 1978 el ensayo *Uma luz do chão* y la obra de teatro *Um rubi no umbigo*. En 1979, bajo la dirección de Bibi Ferreira, *Um rubi* es puesta en escena en el Teatro Casa Grande, en Río de Janeiro. Cabe señalar que el texto dramático fue escrito en 1970 y leído únicamente por Vianninha y Paulo Pontes.

Respecto de este tema – intelectuales y formas de lectura –, me parece interesante destacar que, en la década de 1960, estaba de moda en diferentes países el modelo de intelectual militante, lo que conllevaba, en muchos casos, una verdadera escisión fáustica: o militaba en el proceso histórico, o se “vacía” en artificios formalistas. Ferreira Gullar utilizaba los textos de Sartre exactamente para entender el lugar del intelectual en la sociedad y su relación con el público. Vale recordar aquí un pasaje de Terry Eagleton. Al discutir el tema del autor como productor, se basa en los trabajos de Walter Benjamin que, sea dicho de paso, fue traducido en Brasil por primera vez por la *Revista Civilização Brasileira*:

El artista verdaderamente revolucionario, por lo tanto, nunca se ocupa únicamente del objeto artístico, sino también de los medios de su producción. La “militancia” no se limita a la presentación de opiniones políticas correctas mediante el arte; se revela en el grado en el cual el artista reconstruye las formas artísticas a su disposición, transformando a autores, lectores y espectadores en colaboradores (Eagleton, 2011:112).

El intelectual Ferreira Gullar prima por sus versos, rimas, ideas rigurosas y textos dramáticos:

Antes de ingresar al CPC, yo no era más que un espectador y lector de teatro. El teatro me fascinaba, pero yo no tenía conocimientos de dramaturgia. Tras ingresar al CPC, me involucré con el teatro; luego ayudé a crear Opinião, en donde haría mi primera obra. Por cierto, el trabajo en Opinião fue un verdadero aprendizaje: yo acompañaba los ensayos, discutía las escenas y así fue como realmente logré dominar la técnica de la dramaturgia, el instrumento del mismo lenguaje teatral. [...] tengo otras obras teatrales escritas, algunas que ni siquiera las di por terminadas. Una de ellas se leyó recientemente en un ciclo que organizó el grupo Casa Grande. Se denomina *Mal chegava a primavera (Apenas llegaba la primavera)*. Se trata de una historia que ocurre en los últimos días del gobierno Allende. [...] Tengo otras terminadas: una obra con estructura de pliego de cordel y otra sobre los días durante los cuales estuve detenido en la Villa Militar, una obra tragicómica¹³.

En 1977, Glauber Rocha –en el diario *Folha da Manhã*– consideró a Gullar como un maldito y lo comparó a Rimbaud y Artaud, “malditos franceses”, e incluso al simbolista brasileño Augusto dos Anjos. Glauber clamaba por el hombre que “ateaba papo a las narices, carnes, cortaba venas”. En su artículo, el cineasta gritaba de satisfacción al observar que el literato escupía las “grandezas y miserias de un tercer mundo que pulsaba debajo de las vidrieras del juscelinismo [ideología del presidente Juscelino Kubitschek]”¹⁴. “Son cosas de la vida/son cosas de la vida” (Gullar,

¹³ GULLAR *apud* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 50-51.

¹⁴ ROCHA *apud* FEITOSA y MOREIRA NETO, 1980, p. 23.

1966:113). Como dice el poeta, “sé que la vida vale la pena/aunque el pan sea caro/y la libertad, pequeña” (Gullar. 1966:113).

BIBLIOGRAFÍA

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

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.

COSTA, Armando *et al.* *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 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. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo, 2011.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FEITOSA, Dinacy Corrêa e MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.

FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, 1965, p. 69-78.

GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *A saída? Onde fica a saída?*: forças e interesses que preparam a guerra nuclear (em parceria com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa). Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

_____. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (em parceria com Dias Gomes). 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.

_____. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOBBSBAWM, Eric *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e 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, 1977, p. 59-64.

KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, 1966, p. 289-298.

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: Ed. 34, 2008, p. 270-279.

NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto M e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de 'Opinião. In: *Música popular*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 72-87.