

SANDRA MARA PINHEIRO MACIEL

***RODA-VIVA, DE CHICO BUARQUE: ESTUDO SOBRE A CENSURA E OS ASPECTOS
DO TEATRO BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70***

CURITIBA
2012

SANDRA MARA PINHEIRO MACIEL

**RODA-VIVA, DE CHICO BUARQUE: ESTUDO SOBRE A CENSURA E OS ASPECTOS
DO TEATRO BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eunice de Moraes

CURITIBA
2012

TERMO DE APROVAÇÃO

SANDRA MARA PINHEIRO MACIEL

**RODA-VIVA, DE CHICO BUARQUE: ESTUDO SOBRE A CENSURA E
OS ASPECTOS DO TEATRO BRASILEIRO DAS DÉCADAS DE 60 E 70**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Eunice de Moraes (Orientadora - Uniandrade)

Prof. Dra. Raquel Illescas Bueno (UFPR)

Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)



Curitiba, 27 de fevereiro de 2012.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças e iluminado meu caminho para que pudesse concluir mais esta etapa de minha vida.

Ao meu marido Luiz que, desde os meus primeiros passos na carreira acadêmica, me apoiou, incentivou e me deu forças para continuar. Sei que sem ele, nada disso seria possível.

Aos meus pais que sempre me incentivaram, torceram e rezaram por mim em todas as horas de minha vida.

À professora Dr.^a Mail Marques de Azevedo, pelos primeiros ensinamentos no curso de mestrado, pela paciência, dedicação e sugestões muito proveitosas, e também pelo carinho que sempre dedicou ao me receber em sua casa.

À professora Dr.^a Anna Stegh Camati, por ter aceitado participar de minha banca de qualificação e dissertação e por toda a ajuda prestada para a finalização de meu trabalho.

À professora Dr.^a Raquel Illescas Bueno, por ter aceitado muito gentilmente participar de minha banca.

À minha orientadora Professora Dr.^a. Eunice de Moraes pela dedicação, paciência e pelo conhecimento transmitido durante toda esta jornada.

À professora Dr.^a. Verônica Daniel Kobs, coordenadora do Curso de Mestrado do Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade, sempre gentil e atenciosa em todos os momentos que precisei de sua ajuda.

Ao professor Dr. José Antônio Peres Gediel, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFPR, meu chefe, pelo incentivo e apoio em todos os momentos deste curso.

Enfim, a todos que sempre me incentivaram e me deram ânimo para continuar meu aprendizado, especialmente a Rita de Cássia Alves de Souza, com a qual iniciei e estou concluindo mais esta etapa de minha vida acadêmica.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma discussão a respeito da censura imposta pelo regime militar brasileiro do pós-64 e sua influência sobre a arte e a cultura no período, tendo como objeto de estudo a peça teatral *Roda-viva* (1967/1968), de Chico Buarque de Holanda. O governo militar impôs à sociedade brasileira uma dura realidade, tendo como justificativa a manutenção da ordem e a garantia do apoio da população aos rumos traçados para o país. Portanto, a discordância ao regime ou movimentos para esclarecer, mostrar a realidade da situação, mesmo que através da arte, resultaram em perseguições e mortes. Nesse contexto de combate aos “inimigos” da nação pelo novo regime, as atividades artísticas foram duramente reprimidas, pois os detentores do poder temiam a utilização da arte e dos meios de comunicação como veículos de propagação de mensagens prejudiciais ao governo. Observou-se que, nas décadas de 60 e 70, quando a repressão foi mais acentuada, Chico Buarque esteve mais envolvido com a dramaturgia e é no teatro que Chico mostra seu lado mais contestador. A maioria de suas peças, escritas nesse período, está voltada para a denúncia e análise da sociedade brasileira, tendo como método e inspiração a dramaturgia de Bertolt Brecht. A peça em estudo nesta dissertação, *Roda-viva*, desde sua estreia em janeiro de 1968, gerou muitos comentários, polêmicas, debates acirrados e muitas interpretações. A narrativa de *Roda-viva* é, principalmente, uma crítica à televisão e a uma cultura de massificação e sugere, indo além da reflexão a respeito desses temas, uma crítica ao regime militar, à *mass media* e à censura, revelando ao público a insatisfação da classe artística. Após as primeiras apresentações do espetáculo *Roda-viva*, manifestos de alguns setores da sociedade e ações do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foram decisivos para sua interdição. Procura-se, neste trabalho, através do estudo sobre o espetáculo e da análise textual desta peça, identificar os motivos pelos quais a censura teria sido tão dura em relação a ela, a ponto de proibir sua apresentação em todo o território nacional; procura-se, ainda, observar a influência que os temas discutidos no texto e o modo como foram representados no espetáculo teriam ou gostariam de ter sobre a população, sobre as *mass media* e sobre o regime político vigente. Nesta dissertação, foram utilizadas as reflexões de Pierre Bordieu, Roland Barthes e Michel Foucault, para análise do contexto histórico e das relações do poder e sua influência sobre as manifestações artísticas e culturais do período em estudo; para análise das práticas intertextuais presentes nessa obra de Chico Buarque foram utilizados os postulados teóricos de Tiphaine Samoyault e Linda Hutcheon.

PALAVRAS CHAVES: Censura. Chico Buarque. Teatro. Ditadura

ABSTRACT

This work aims at discussing the censorship imposed by the Brazilian military regime after 1964 and its influence on art and culture in that period. The main focus of this study is Chico Buarque's *Roda-viva*, a play written between 1967 and 1968. At that time the military government forced a harsh reality on Brazilian society in order to maintain order and to ensure the population's support to the plan set for the country. Therefore, everyone who disagreed with the regime and expressed it, even in an artistic way, was persecuted or killed. Any manifestation against the regime, including artistic practices, was considered to come from an "enemy" of the nation and was severely restrained by the government that feared the use of art and media to spread detrimental messages to the military project. It was observed that in the 60's and in the 70's, when repression was more visible, Chico Buarque was more involved with drama and theater. His plays make explicit his rebellious character. Inspired by the Brechtian Theater, most plays he wrote during this period were focused on describing and analyzing Brazilian society. Since its debut in January 1968, *Roda-viva* aroused controversy, heated debates and many interpretations. Mainly, the narrative is a critique against television and mass culture and it also condemns the military regime and its censorship, revealing the dissatisfaction of the artistic class with the situation. After some performances, the play was forbidden in the Brazilian territory due to some society sectors and to a group called "Comando de Caça aos Comunistas". Through the study of the spectacle and the textual analysis of the play, this work attempts to identify reasons for such a hard censorship; it also observes how the population, the mass media, and the political regime reacted to the topics discussed in the play's text and the way they were represented in its staging. In this research, Pierre Bourdieu, Roland Barthes and Michel Foucault were used in order to analyze the historical context, the power relationship and its influence on the artistic and cultural events of the dictatorial period. To analyze the intertextual practices in Chico Buarque's play, the theoretical postulates of Tiphaine Samoyault and Linda Hutcheon were used.

KEY WORDS: Censorship. Chico Buarque. Theatre. Dictatorship

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA DO PAÍS: AS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	7
1.1 A CRISE POLÍTICA BRASILEIRA E O GOLPE MILITAR DE 1964.....	7
1.2 A DEPOSIÇÃO DE JOÃO GOULART E A INSTALAÇÃO DA DITADURA.....	10
1.3 ATOS INSTITUCIONAIS E A CONSTITUIÇÃO REVOLUCIONÁRIA.....	11
1.4 A INSATISFAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA APÓS O GOLPE.....	16
2 BREVE PANORAMA DA CENSURA NO BRASIL E DO TEATRO BRASILEIRO.....	20
2.1 A CENSURA NAS DITADURAS BRASILEIRAS (1930-1937 e 1960-1980).....	20
2.2 A CENSURA NO TEATRO BRASILEIRO (1960-1970).....	30
3 O TEATRO DE CHICO BUARQUE NAS DÉCADAS DE 60 E 70.....	40
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DE <i>RODA-VIVA</i>	44
3.2 A PEÇA <i>RODA-VIVA</i> (1967) E A CENSURA.....	45
3.3 <i>RODA-VIVA</i> , BRECHT E A CENSURA.....	58
4 <i>RODA-VIVA</i>: TEXTO E INTERTEXTO.....	66
4.1 TEXTO: ASPECTOS DA ESTÉTICA DE BRECHT EM <i>RODA-VIVA</i>	66
4.1.1 Elementos da dramaturgia brechtiana.....	71
4.2 INTERTEXTUALIDADE E CRÍTICA SOCIAL EM <i>RODA-VIVA</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar a peça teatral *Roda-viva* (1967), de Chico Buarque de Holanda¹, observando as questões sobre a censura imposta pelo regime ditatorial militar brasileiro no período pós-64 e sua influência sobre a arte e a cultura. Procura-se identificar os motivos pelos quais a censura foi tão dura em relação a essa obra, a ponto de proibir sua apresentação em todo o território nacional, bem como analisar a influência dos temas discutidos no espetáculo sobre a população e sobre o regime político vigente na época.

Existem muitas publicações e estudos acadêmicos sobre a censura no período pós-1964. A questão da censura nas artes, no período aqui estudado, em especial no teatro, é um tema relevante e é, até hoje, um dos preferidos dos literatos e historiadores, devido à repercussão que diversas peças tiveram no momento em que foram apresentadas e pela sua importância para a história contemporânea do país.

Igualmente, os diversos estudos envolvendo ou citando a obra *Roda-viva*, muitos dos quais a mencionam como uma das fortes manifestações de protesto à situação vivenciada no país na época de sua escrita, indicam a relevância do tema em estudo nesta dissertação.

O recorte temporal para realização deste trabalho abrangeu o teatro de Chico Buarque, desde a estreia da peça *Roda-viva*, em 1968, até a liberação de *Calabar: o elogio da traição*, liberada pela censura e encenada em janeiro de 1980.

¹ Francisco Buarque de Holanda (1944), músico, poeta, dramaturgo, cantor e escritor, é filho do historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda e da pianista Maria Amélia Buarque de Holanda. Iniciou sua carreira num momento crítico de transição política do país na década de 60, construindo uma obra de vasta e profunda repercussão na cultura brasileira.

A partir do final da década de 60 e durante a década de 1970, Chico Buarque esteve mais envolvido com a dramaturgia. A maioria de suas peças foi escrita nesse período e é justamente no teatro que o dramaturgo mostra seu lado mais contestador, voltado para a denúncia das mazelas da sociedade brasileira, inspirado na estética do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

Pode-se dizer que a censura sempre foi uma presença constante no Brasil. Iniciada com a situação colonial, que marcou quatro séculos de nossa história, com os rígidos princípios da Igreja Católica, aliados à monarquia absolutista em Portugal e depois no Brasil, impôs o controle, repressão e aculturamento de tudo o que parecia estranho aos colonizadores. Em nossa história mais recente, dois foram os momentos em que a sociedade brasileira sofreu uma ação mais incisiva da censura: no governo de Getúlio Vargas, no período denominado Estado Novo (1937-1945) e no período ditatorial militar, iniciado com o golpe de 1964 e que findou em 1985, com a eleição do presidente Tancredo Neves.

A peça *Roda-viva* faz uma crítica à televisão e a uma cultura de massificação, que tinha a função de anestésiar o público. Os festivais da canção e a televisão revelavam artistas que, envolvidos por essa poderosa mídia, e aliados à indústria da propaganda, impulsionavam a juventude ao consumismo. A peça sugere uma reflexão a respeito desses acontecimentos, mostrando ainda o viés político utilizado pelo autor para denunciar o regime militar e a censura, e levar ao conhecimento do público a insatisfação de toda uma classe artística, descontente com a atuação do governo vigente. A peça em estudo retrata aspectos da sociedade brasileira nos anos da ditadura militar e vale-se de acontecimentos presentes para denunciar o sistema que oprimia e cerceava a liberdade dos cidadãos. Era uma nova

forma de interpretar a realidade e, ao mesmo tempo, uma tentativa de conscientização da sociedade para questões conjunturais, como uma forma de denúncia da repressão.

Através deste estudo observou-se que *Roda-viva*, desde a sua estreia, já gerava muitos comentários e motivava interpretações diversas, sendo bastante visada pela censura, por conter cenas que chocavam o público, havendo um misto de aplausos e indignações. Estreando no Rio de Janeiro, no início de 1968, causou polêmicas e protestos, mas foi um sucesso de público. Em São Paulo, ainda em 1968, a peça também fez sucesso, apesar de muitos espectadores demonstrarem seu desagrado pelas cenas apresentadas. Vários políticos, depois de assistirem ao espetáculo, encaminharam correspondências aos órgãos de censura, para que a peça fosse proibida.

No final de julho de 1968, o teatro onde a peça estava sendo encenada sofreu um atentado pelos homens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), sendo depredado e os atores e técnicos espancados. O elenco, no entanto, resolveu continuar apresentando o espetáculo, pois, apesar de intimidados, precisavam permanecer fortes. A peça continuou mais algum tempo em cartaz e passou a excursionar pelo país, sendo Porto Alegre a primeira cidade, onde houve apenas uma encenação. Lá também sofreu um atentado. Dois atores foram sequestrados, ameaçados e abandonados fora da cidade. Depois desse episódio, a peça *Roda-viva* foi proibida em todo o território nacional.

Os acontecimentos envolvendo *Roda-viva* representam apenas um exemplo da repressão após a instalação da ditadura militar. Nesse período, o governo procurou reprimir qualquer manifestação que se opusesse ao regime. A imprensa,

principalmente os jornais, assim como diversas outras atividades artísticas, culturais e recreativas, ou quaisquer manifestações, que tinham o poder de chamar a atenção do público para o que estava acontecendo no país, estiveram sempre na mira dos censores. É dentro desse contexto que se investigou a presença da censura na peça *Roda-viva*, obra que passou a ser considerada como sinônimo da resistência contra a opressão instalada no país com o golpe militar de 1964.

Dessa forma, o período da ditadura militar é considerado como um dos mais sombrios no aspecto político, porém, um dos mais brilhantes no que se refere à capacidade criativa e cultural. Marcos Napolitano (2001), afirma que a censura, depois da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), dificultou a encenação das peças teatrais de cunho crítico e a agressividade presente no novo estilo teatral afastou a classe média, maior consumidora desse tipo de arte.

Como suportes teóricos para a análise do contexto histórico e das relações do poder e sua influência sobre as manifestações artísticas e culturais do período em estudo foram utilizadas as reflexões de Pierre Bordieu, Roland Barthes e Michel Foucault. Sobre as relações do poder, Pierre Bordieu afirma que o cerceamento da liberdade de expressão pela censura, exercida sob todas as formas de comunicação, incluindo as manifestações artísticas, representa uma forma de violência simbólica. Roland Barthes e Michel Foucault acrescentam que o poder apresenta-se em todo lugar, como forma de atingir os objetivos governamentais de dominação. As medidas drásticas tomadas pela censura em relação à peça *Roda-viva* são, portanto, expressões do poder para atingir objetivos de dominação.

A análise dos elementos da dramaturgia e do texto de Chico Buarque teve por base os postulados teóricos de Bertolt Brecht, cuja influência foi muito marcante no teatro brasileiro da década de 60.

O estudo também procura demonstrar em *Roda-viva*, assim como se verifica em outras obras teatrais de Chico Buarque, a utilização de práticas intertextuais, algumas das quais estão são teorizadas nos escritos de Tiphaine Samoyault, assim como em Linda Hutcheon, a partir das quais esse aspecto da obra foi analisado.

O trabalho foi estruturado em quatro capítulos: no primeiro, apresenta-se a contextualização histórica e política do país, abrangendo a crise política brasileira e o golpe militar de 1964, a deposição de João Goulart e a instalação da ditadura pelos militares; os atos institucionais e a constituição revolucionária e a insatisfação da sociedade brasileira após o golpe. O objetivo do capítulo é traçar um breve relato dos momentos que antecedem a tomada do poder pelos militares e apresentar a cena política do país no momento de composição e representação da peça.

No segundo capítulo é apresentado um breve panorama da censura no Brasil e no teatro brasileiro, destacando as épocas das ditaduras brasileiras onde a censura foi mais rigorosa, apresentando-a como objeto de perpetuação do poder, assim como as pressões sofridas pelo teatro brasileiro em função da censura. Considerou-se a necessidade de compor esse breve panorama, para melhor compreensão dos aspectos críticos e ideológicos que serão apresentados na peça em estudo.

No terceiro capítulo é investigado o teatro de Chico Buarque nas décadas de 60 e 70, assim como apresentada a contextualização histórica e social da peça

Roda-viva. Apresentam-se, ainda, as ações da censura em relação a essa peça e as aproximações de *Roda-viva* com o teatro de Brecht.

No quarto capítulo apresenta-se a análise sociológico-literária da peça *Roda-viva*, abrangendo a análise do seu texto diante das características da dramaturgia de Brecht. Este capítulo também apresenta as práticas intertextuais utilizadas por Chico Buarque em sua obra.

O caminho traçado nestes quatro capítulos pretende demonstrar a influência que um poder repressivo tem sobre as artes, através da censura, assim como as tentativas da classe artística para, através de sua arte, suscitar reflexões na população para os acontecimentos vivenciados no país.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA DO PAÍS: AS DÉCADAS DE 1960 E 1970

As obras de Chico Buarque de Holanda foram criadas numa época de profundas mudanças nas artes e na política no Brasil. Surgiam os festivais da canção e, com eles, muitos dos atuais ícones da música popular brasileira. Mudanças também ocorriam no teatro, na literatura e na televisão, que começava a invadir os lares brasileiros.

A década de 60 também foi marcada por mudanças radicais na esfera política brasileira. Insatisfações com o governo e o clima de aversão ao comunismo em expansão resultaram no golpe militar de 1964, que perduraria por mais de vinte anos. Durante esse período, o governo militar impôs severa censura sobre as artes e os meios de comunicação em geral, conforme será explorado na sequência deste trabalho.

1.1 A CRISE POLÍTICA BRASILEIRA E O GOLPE MILITAR DE 1964

Os primeiros anos da década de 60 foram marcados pelo início de uma crise política no Brasil, que desencadearia o golpe militar de 1964. Segundo o historiador Gilberto Cotrim² (1994), o governo de Jânio Quadros, iniciado em 1961, foi marcado por atitudes contraditórias, que lhe valeram severas críticas da oposição, representada pelo partido político União Democrática Nacional – UDN. Ao mesmo tempo em que revelava suas ideias contraditórias ao comunismo e sua disposição na abertura do país ao capital estrangeiro, a política externa de Jânio Quadros levou o Brasil a aproximar-se de países socialistas, como Cuba, China e União Soviética.

² Gilberto Cotrim é professor de história, graduado pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em educação, arte e cultura pela Universidade Mackenzie, e advogado (OAB-SP). Estudou filosofia na PUC-SP. Autor de diversos livros de história, filosofia e direito. Fonte: <<http://www.gilbertocotrim.com.br/>> Acesso em: 09/12/2011.

A condecoração com a mais importante comenda brasileira, a Ordem do Cruzeiro do Sul, ao ministro da economia de Cuba, Ernesto Che Guevara, em 19 de agosto de 1961, causou grande revolta na oposição conservadora, que o acusava de estar abrindo as portas do país ao comunismo internacional.

Essas fortes pressões, segundo acrescenta Cotrim, teriam resultado na renúncia de Jânio Quadros ao cargo de presidente da República, em 25 de agosto de 1961. Com a renúncia do presidente, a Constituição previa que a presidência da república deveria ser ocupada pelo vice-presidente eleito, João Goulart, no entanto, este se encontrava em visita oficial à China Comunista, assumindo a presidência do país Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados. A oposição aproveitou-se da situação para tentar impedir a posse de João Goulart, acusando-o de ser um perigoso comunista, planejando prendê-lo assim que desembarcasse no Brasil, porém isso não ocorreu.

Cotrim destaca, ainda, que em relação à posse de João Goulart formaram-se dois grupos políticos com interesses divergentes. O primeiro era “os contrários à posse”, formado por ministros militares, udenistas, grandes empresários nacionais e estrangeiros; o segundo, “os favoráveis à posse”, era formado por grande parte dos sindicalistas e trabalhadores, profissionais liberais e pequenos empresários. Para representar o grupo dos favoráveis à posse, que pretendia garantir o cumprimento da constituição, foi também organizada no Rio Grande do Sul a Frente Legalista, liderada por Leonel Brizola, cunhado de João Goulart, apoiada pelo comandante do III Exército, general Machado Lopes.

O confronto entre esses dois grupos levaria o país a uma guerra civil. Para que isso não ocorresse, foi negociada uma solução: o vice-presidente assumiria o poder, desde que aceitasse o sistema parlamentarista. Nesse sistema de governo, o

presidente da república divide o poder executivo com um primeiro-ministro indicado pelo Legislativo. Isso significava que João Goulart assumiria a presidência com poderes limitados e vigiados pelo Congresso Nacional. João Goulart aceitou as condições impostas e tomou posse em 7 de setembro de 1961. Tancredo Neves era o primeiro-ministro de seu governo. (COTRIM, 1994, p. 299-300)

Apesar da posse de João Goulart como presidente e de Tancredo Neves como primeiro-ministro, o sistema parlamentarista implantado ainda não era definitivo. A emenda constitucional que o estabeleceu previa que esse sistema deveria ser referendado por um plebiscito. Por isso, em seu discurso de posse, João Goulart prometeu realizar, o mais breve possível, o plebiscito, acreditando que a maioria dos eleitores brasileiros recusaria o parlamentarismo e restabeleceria o sistema presidencialista. O plebiscito foi realizado em janeiro de 1963, com mais de 10 milhões de votos contrários ao parlamentarismo, dos 12 milhões que votaram. Assim, retornou ao país o regime presidencialista, confirmando as previsões de João Goulart.

Com o resultado do plebiscito, João Goulart assumiu plenamente o poder como presidente da república em janeiro de 1963, quando pôde reforçar sua linha de governo de tendência nacionalista e de uma política externa independente. Cotrim menciona que a estratégia socioeconômica de João Goulart foi formalizada através do Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, organizado pelo ministro do Planejamento, Celso Furtado, que tinha como objetivos: promover uma melhor distribuição das riquezas nacionais, atacando os latifúndios improdutivos para defender interesses sociais; encampar as refinarias particulares de petróleo; reduzir a dívida externa brasileira; diminuir a inflação e manter o crescimento econômico sem sacrificar exclusivamente os trabalhadores.

Apesar disso, houve grande mobilização das massas trabalhadoras contra a exploração pelas classes dominantes. Por outro lado, os grandes empresários, preocupados com a possibilidade de perder seus lucros e privilégios, uniram-se aos militares e começaram a tramar a queda de João Goulart.

Nesse sentido, Cotrim complementa que começaram a surgir as associações políticas conservadoras, como o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), sustentadas com o dinheiro de empresários e dos Estados Unidos, sendo gastos milhões de dólares em propaganda contra o governo, por meio de livros, jornais, revistas, rádio e televisão. As classes dominantes ficaram ainda mais revoltadas com o conjunto de medidas políticas anunciadas por João Goulart, denominadas reformas de base, dentre as quais se destacavam: reforma agrária, reforma urbana, reforma educacional, reforma eleitoral e reforma tributária.

Além dessas reformas, João Goulart procurou colocar o capital estrangeiro sob controle, através da Lei de Remessa de Lucros, cuja aprovação provocou fortes reações entre representantes das multinacionais, políticos e imprensa defensora dos interesses estrangeiros. Todas as medidas que causaram descontentamento geral teriam sido motivadoras da deposição de Goulart.

1.2 A DEPOSIÇÃO DE JOÃO GOULART E A INSTALAÇÃO DA DITADURA

Apesar da existência de setores favoráveis, que faziam greve em apoio às reformas de base, as classes dominantes organizavam, em várias cidades, as marchas da Família com Deus pela Liberdade, lideradas por senhoras da elite católica, com a participação de autoridades civis e parte da classe média. Os grupos

de esquerda e de direita radicalizavam suas posições e a agitação política e social tomava conta do país.

Cotrim destaca que, em Brasília, seiscentos sargentos do Exército e da Aeronáutica ocuparam a tiros suas guarnições para exigir o direito de voto. A rebelião foi rapidamente controlada, mas os oficiais militares, assustados com a indisciplina da tropa, responsabilizaram o governo pelo clima que contagiava o país. Na sequência, e como ponto forte do movimento, eclode, em 31 de março de 1964, a rebelião das Forças Armadas contra o governo João Goulart. Iniciado em Minas Gerais, com a mobilização das tropas comandadas pelo general Olímpio Mourão Filho e com o apoio do governador mineiro Magalhães Pinto, o movimento rapidamente tem a adesão de outras unidades militares de São Paulo, Rio Grande do Sul e do antigo estado da Guanabara.

Sem condições de resistir, o presidente João Goulart deixou Brasília, em 01 de abril de 1964, indo para o Uruguai como exilado político. Assim, terminava o período democrático e começava a ditadura militar, que duraria os próximos vinte e um anos.

1.3 ATOS INSTITUCIONAIS E A CONSTITUIÇÃO REVOLUCIONÁRIA

De acordo com o historiador Cotrim, com a deposição de João Goulart a Presidência da República foi mais uma vez ocupada provisoriamente pelo presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzili, no entanto, o controle da situação política do país encontrava-se nas mãos dos grandes líderes militares.

Segundo o historiador Douglas Michalany³ (1981), em sua coleção *História do Brasil*, o Comando Supremo da Revolução, formado pelo general Artur da Costa e Silva, almirante Augusto Rademaker Grünewald e o brigadeiro Francisco Correia de Mello, em 9 de abril de 1964, lançou o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que modificava diversos pontos da Constituição de 1946. O autor cita como principais:

- a) Os poderes do *governo revolucionário* não seriam limitados por nenhuma lei anterior, mas apenas pelas leis que ele próprio elaborasse.
- b) O Congresso Nacional elegeria os novos Presidente e Vice-Presidente da república.
- c) As garantias individuais asseguradas pela Constituição de 1946 ficariam suspensas por 6 meses.
- d) O Presidente eleito pelo Congresso poderia, durante 60 dias, *cassar os mandatos e suspender os direitos políticos por dez anos*, dos indivíduos considerados corruptos e subversivos. (MICHALANY, 1981, p. 364-365)

No segundo dia de vigência desse Ato Institucional, o Congresso Nacional foi reunido e, atendendo à indicação do Comando Supremo da Revolução, elegeu para a presidência da república o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, tendo como vice José Maria Alkmin. Castelo Branco exerceu a presidência no período 15 de abril de 1964 a 15 de março de 1967, sendo sucedido pelo marechal Artur da Costa e Silva, eleito pelo Congresso em 3 de outubro de 1966, através de votação indireta.

Michalany cita que o Ato Institucional nº 1 (AI-1) foi seguido por diversos outros atos institucionais e inúmeros atos adicionais e emendas constitucionais, que consolidaram as bases jurídicas do golpe militar. Todavia, o grande número de atos

³ Douglas Michalany é geógrafo, historiador, advogado, jurista, editor e escritor. Presidente emérito da Academia Brasileira de História. Possui diversos livros publicados. Fontes: <<http://www.recantodasletras.com.br/homenagens/626439>> e <<http://www.igf.com.br/noticias/prnews/noticias.aspx?id=5208>> Acesso em: 09/12/2011.

e emendas obrigou o governo a incorporá-los em um texto único, o que foi feito por um grupo de juristas. Levado ao Congresso, esse projeto foi promulgado em 24 de janeiro de 1967, como a nova Constituição da República.

Apesar de fortalecido pela constituição de 1967, o Poder Executivo alegou estar ameaçado por uma onda de subversão e agitação contrarrevolucionária, o que levou o presidente Artur da Costa e Silva a promulgar o Ato Institucional nº 5 (AI-5), reforçando os poderes contra os que fossem considerados subversivos, terroristas e corruptos. Simultaneamente foi decretado o recesso (fechamento temporário) do Congresso Nacional. Outros atos institucionais promulgados posteriormente alteraram a Constituição de 1967.

O historiador Carlos Fico⁴ (2003), em seu artigo *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão* destaca que desde o início o regime foi extremamente rigoroso com seus “inimigos”, praticando muitas prisões arbitrárias e torturas. Segundo o autor,

O AI-5 pode ser visto como o resultado do processo de maturação da chamada linha-dura: ela usou os episódios de radicalização de 1968 apenas como justificativa para sua constituição “em comunidade”, isto é, para sua “institucionalização” como “sistema” oficial do governo. Aliás, alguns desses episódios de radicalização foram provocados pela linha-dura - como a violenta invasão da Universidade de Brasília, em agosto de 1968 - precisamente com o propósito de justificar a necessidade de endurecimento do regime. (FICO, 2003, p. 182-183)

⁴ Carlos Fico da Silva Junior é mestre em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF), doutor em história pela Universidade de São Paulo (USP) onde fez estágio de pós-doutoramento. É Professor Titular de História do Brasil da UFRJ e pesquisador do CNPq. Coordenador da Área de História da Capes até 2013. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011.

Para esse autor, uma das principais motivações para a instituição do AI-5 foi a insatisfação do governo militar com o desenvolvimento dos primeiros Inquéritos Policiais Militares (IPMs), conduzidos por oficiais superiores, conforme estabelecia um ato do *Comando Supremo da Revolução*. Eram os “coronéis dos IPMs”. Antes do AI-5, as tentativas de punição esbarravam na concessão de *habeas corpus* pela Justiça. Com isso, os processos tardavam e as punições não eram obtidas. Assim, propagou-se entre os militares a ideia de que a “Revolução” não estava alcançando seus objetivos, sendo uma das principais reivindicações a adoção de foro especial para os crimes políticos (julgados pelos tribunais militares desde o AI-2, definição incorporada à Lei de Segurança Nacional de 1967 e seguintes) e a suspensão do direito de *habeas corpus*. Dessa forma, prisões arbitrárias poderiam ser feitas e os julgamentos dos acusados se dariam ajustados à doutrina de segurança nacional. Portanto, a estrutura propriamente repressiva, aquela que seria responsável pelas prisões, torturas e assassinatos políticos, que marcariam a ditadura militar brasileira do pós-64, foi criada através de diretrizes secretas.

Dentro dessa estrutura, desde julho de 1969, funcionava em São Paulo a chamada “Operação Bandeirante” (Oban), levada a efeito pelo comando do II Exército, com objetivo de promover uma ação conjugada e permanente de combate às atividades da “guerrilha urbana”. Nessa operação juntavam-se o Exército, a Marinha, a Aeronáutica, as Polícias Militar e Civil, com amparo do estado e auxílio financeiro de empresários. A estrutura da Oban inspiraria a criação do sistema Codi-DOI (Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações de Informações), órgão que discutiu e encaminhou ao então presidente da República Artur da Costa e Silva as diretrizes que estabeleciam o Sistema de Segurança

Interna, ou seja, a determinação para que o padrão da Oban fosse implantado em todo o país.

Como forma de planejar e estabelecer diretrizes uniformes para o Sistema de Segurança Interna (Sissegin), Fico afirma que nos comandos militares dos exércitos de todo o país deveriam ser criados um Conselho de Defesa Interna (Condi), um Centro de Operações de Defesa Interna (Codi) e um Destacamento de Operações de Informações (DOI). Estes organismos ficariam sob a responsabilidade do comandante do Exército respectivo, denominado comandante de “Zona de Defesa Interna” (ZDI). O Brasil foi dividido em seis ZDIs.

Os DOIs faziam o trabalho sujo: prisão, tortura e assassinato. Geralmente comandadas por um tenente-coronel, essas unidades eram bastante flexíveis e adaptáveis. Seu coração eram as seções de busca e apreensão e as de interrogatório, que faziam as prisões e a tortura. O trabalho era contínuo em dois expedientes. Os agentes de investigação não deveriam ser identificados pelos prisioneiros, cabendo as prisões somente aos responsáveis pelas buscas e apreensões. O DOI do II Exército, em setembro de 1970, reunia 112 pessoas, mas chegou a ter 250. (FICO, 2003, p. 185-186)

Fico salienta, ainda, que um ramo pouco estudado da ação repressiva da ditadura militar mesclava espionagem e polícia política com justiça sumária, ou seja, o Sistema CGI (Comissão Geral de Investigações), criado em 1968 para propor o confisco dos bens daqueles que houvessem enriquecido de maneira ilícita. Este organismo estruturou-se em todo o território nacional, com uma subcomissão em cada estado, e agia através de denúncias e investigações sumárias. Se o investigado fosse considerado culpado, a Comissão propunha ao ministro da justiça um decreto de confisco de bens, cuja decisão final era do presidente da República. Entre 1969 e 1973, 42 processos resultaram em confisco. O envolvimento de

militares e aliados políticos em corrupção dificultava a atuação da CGI, resultando em arquivamento dos processos, de modo que o discurso ético-moral de combate à corrupção, que animava diversos integrantes da CGI, foi usado como simples estrutura de plausibilidade pela ditadura.

Toda esta estrutura até aqui apresentada demonstra as estratégias de dominação estabelecidas pelo poder governamental instituído no país. O cerceamento da informação, da cultura e da produção artística é o mecanismo que propaga o que Bordieu destaca como “violência simbólica”.

1.4 A INSATISFAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA APÓS O GOLPE

Havia diversos setores da sociedade discordantes da atuação do governo após o golpe militar. A esse respeito, Heloisa B. de Hollanda⁵ e Marcos A. Gonçalves (1990), na obra *Cultura e participação nos anos 60*, afirmam que nas grandes cidades brasileiras o movimento operário crescia desde a década de 1950 e levava à frente um vigoroso processo de lutas e reivindicações, fortalecendo seu papel por meio das pressões políticas e sociais. No campo, o movimento das Ligas Camponesas avançava em estados como Pernambuco e Paraíba, alcançando repercussão nacional.

Jacques Elias de Carvalho⁶ (2005), em seus estudos, acrescenta que além dos trabalhadores urbanos, outros setores médios demonstravam seu interesse na transformação social. Estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis à militância política e cultural. Surgia um órgão de representação estudantil importante

⁵ Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011;

⁶ Jacques Elias de Carvalho é mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na qual é professor. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011.

e atuante: a União Nacional dos Estudantes (UNE), que, com trânsito livre e acesso ao poder, discutia as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam diversos segmentos do país. Surge, em 1961, no Rio de Janeiro, o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à UNE, colocando as propostas de atuação e a definição das estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Esses CPCs passaram a proliferar por todo o país, atraindo jovens intelectuais que defendiam a concepção de arte revolucionária, como um instrumento a serviço da revolução social, abandonando os conceitos de arte pela arte e voltando-se para a opção coletiva e didática de conscientização das massas, restituindo-lhes a consciência de sujeitos históricos.

Carvalho destaca, ainda, que um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma por uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam, vinculados a governos estaduais e prefeituras, ou eram gerados no movimento estudantil. Em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP), no qual se formavam núcleos de apoio e alfabetização dos pobres em favelas e periferias, era apoiado pelo governo. Esses núcleos construíam sua base de atuação em um novo método de alfabetização criado por Paulo Freire, que procurava a construção do conhecimento através da vinculação da vivência social, cultural e política das populações carentes, contrariamente às tradicionais cartilhas, priorizando o processo de aprendizagem como deflagrador de consciência e da situação social vivenciada por esta parcela da população, marginalizada e analfabeta.

Em relação aos movimentos estudantis que surgiram na década de 60, onde o recrudescimento do governo militar tornava-se cada vez mais forte, com torturas e

prisões corriqueiras, Adriano N. Codato⁷ (2004), em seus escritos, acrescenta que em 1968, mais precisamente de março a outubro, há uma redefinição importante dos objetivos e dos métodos da luta política do movimento estudantil. Apenas no primeiro semestre, são registradas cinquenta e seis manifestações antiditatoriais estudantis, mobilizando mais de trezentas mil pessoas. Um dos acontecimentos que deflagra a crise desse período foi a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, em 28 de abril de 1968, num choque com a Polícia Militar durante uma manifestação estudantil no Rio de Janeiro. Este episódio gera uma onda de protestos que termina na “Passeata dos Cem Mil” dois meses depois.

Codato assevera também que o movimento estudantil, juntamente com vários setores da sociedade, radicalizou-se após todos esses fatos. Portanto, para o governo, era urgente fazer alguma coisa para conter esses movimentos, pois representavam perigosos elementos de desestabilização, não apenas do governo Costa e Silva, mas, principalmente da “Revolução”.

A segunda metade da década de 60 foi sem dúvida o início de uma época de profundas transformações na sociedade brasileira, fortemente influenciada pela classe estudantil, que a duras penas teimava em enfrentar o poder governamental militar. Ao mesmo tempo em que o governo, com sua força, tentava barrar toda e qualquer manifestação pró-liberdade, viam-se protestos muito fortes, praticamente em todo o Brasil. Nessa época, fortaleceram-se as pichações contra a situação, com termos como “anule seu voto”, por certo em função de o voto representar um protesto secreto e silencioso. De qualquer maneira, as prisões arbitrárias e as

⁷ Adriano Nervo Codato é mestre e doutor em Ciência Política pela UNICAMP. Professor de Ciência Política na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Fundador e editor da Revista de Sociologia e Política e um dos coordenadores do Núcleo de Pesquisa em Sociologia Política Brasileira da UFPR. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011.

torturas, sob pretexto de eliminar os comunistas e subversivos do país, até os nossos dias ainda trazem os resquícios de uma era que a maioria dos que passaram por ela gostaria de esquecer.

2 BREVE PANORAMA DA CENSURA NO BRASIL E DO TEATRO BRASILEIRO

A introdução da obra *Censura em cena*, da pesquisadora Maria Cristina Castilho Costa⁸ (2006), destaca que a censura sempre foi uma constante no Brasil, em razão inicialmente da condição colonial, que marca quatro séculos de nossa história. Desde os primórdios do descobrimento, com os rígidos princípios da Igreja Católica, aliados à monarquia absolutista, em Portugal e depois no Brasil, trataram sempre de controlar, reprimir, aculturar tudo o que parecia estranho aos olhos dos colonizadores.

2.1 A CENSURA NAS DITADURAS BRASILEIRAS (1930-1937 e 1960-1980)

O controle e a repressão retratados por Costa em sua obra são características dos sistemas absolutistas ou ditatoriais, nos quais a liberdade de expressão representa “um perigo” aos olhos dos governantes. Em nossa história mais recente, a produção artística brasileira teve dois momentos de forte repressão através da censura: durante o período getulista denominado Estado Novo (1937-1945) e o período ditatorial militar iniciado em 1964 e que encerrou em janeiro de 1985, com a eleição do presidente civil Tancredo Neves.

Em relação ao período getulista (1930-1945) e sua consolidação, Arnaldo Daraya Contier⁹ (1996) salienta que Villa Lobos consolidou um amplo projeto em prol da “catequese” do povo brasileiro através das atividades artísticas, pois, para ele, a

⁸ Maria Cristina Castilho Costa é mestre e doutora em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (USP). É coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC) da USP. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011.

⁹ Arnaldo Daraya Contier é doutor em História Contemporânea pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado em História Contemporânea da Sorbonne – Paris. É professor titular na área de História Cultural na Universidade Mackenzie. Assessor “ad hoc” do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 09/12/2011.

música era um instrumento de poder, capaz de transformar a mentalidade dos homens. Esse projeto educacional, através da disciplina dos conjuntos corais e do canto orfeônico, representava uma nação coesa, sem conflitos sociais.

A partir de novembro e dezembro de 1930, segundo Contier (1988), o governo resolveu nomear uma Comissão Central da Música Brasileira, para elaborar um projeto único sobre essa temática. A Comissão exigia que se instituísse um serviço de censura no Estado, a fim de se evitar a divulgação de produções nocivas à educação nacional, devendo atuar no âmbito da linguagem musical (nível técnico-estético) e da linguagem verbal, desde que se tratasse de músicas vocais.

Tais projetos apresentavam como eixo comum a organização da música no Brasil, a partir de uma proposta de natureza hegemônica e fortemente centralizadora. Assim, implicitamente, as noções de civismo, de centralismo, da intromissão do Estado no campo artístico e cultural, da necessidade da censura para evitar abusos contra esse projeto, entre outras questões, foram harmonicamente assimiladas pelo governo Vargas a partir de 1937.

Finalmente, a Constituição de 1937 instituiu a censura prévia para o cinema, imprensa, teatro, música e rádio, atendendo a uma antiga reivindicação dos músicos nacionalistas, conforme projetos e sugestões apresentados ao governo em 1930. O argumento apresentado para a instituição da censura era preservar a moral, os bons costumes e a ordem, defendendo a juventude da veiculação de possíveis maus exemplos contidos, explícita ou implicitamente, nas músicas, nas peças de teatro, nas novelas radiofônicas ou nos filmes.

A regulamentação relativa à imprensa e à propaganda prevista na Constituição de 1937 foi efetuada através do Decreto-Lei nº. 1.949, de 30 de

dezembro de 1939, alguns anos após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, órgão que passou a exercer a função de fiscalizador do cumprimento da lei, estabelecendo normas sobre controle, cobrança de taxas, concessão de prêmios, direitos autorais, cadastro de funcionários etc. Criou-se, paralelamente, um sistema de censura e de fiscalização para controlar todas as atividades artísticas, incluindo: cinema, teatro, rádio, execuções de discos, apresentações musicais ou teatrais, cordões, ranchos e estandartes carnavalescos. As improvisações em qualquer tipo de espetáculo eram definitivamente proibidas, aspecto que vem favorecer o controle do conteúdo veiculado pelas produções musicais.

Logo após o término do primeiro governo Vargas, uma nova constituição foi promulgada (1946), sob o pretexto de redemocratização do país, na qual era prevista a garantia de liberdade de expressão e de opinião.

Carlos Fico (2003), no entanto, salienta que durante o regime militar dos anos 60 e 70, houve o retorno dos organismos censores instituídos por Getúlio Vargas e a atividade prosseguia a passos largos e, com isso, os serviços de censura de diversões públicas espalhados por todo o país. Este autor destaca ainda que:

Presidia a ação da censura de diversões públicas da ditadura uma mistura sombria de concepções arcaicas, preconceitos, pensamento autoritário e jargão conceitual emanado das lucubrações da chamada doutrina de segurança nacional. A velha preocupação com a “obscenidade”, por exemplo, mesclava-se, agora, às necessidades específicas do regime militar. Alguns cineastas enfrentaram graves problemas financeiros em função da censura e produtoras quase foram à falência. (FICO, 2003, p. 191-192)

Assim, para a ditadura militar instalada no país, tratava-se mais de uma adequação, não de uma criação, com o governo procurando reprimir toda e qualquer manifestação que se opusesse ao regime, de forma semelhante ao que ocorria nas décadas de 30-40.

Costa também argumenta que a década de 60 iniciava-se em meio a uma explosão de arte e cultura; na música, com a *Bossa Nova*, de João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim; no cinema, com *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e no teatro *A revolução da América do Sul*, de Augusto Boal. Porém, com a tomada do poder pelo golpe militar de 1964, uma verdadeira paranoia persecutória através da censura invade praticamente todas as atividades educacionais, artísticas, culturais e, inclusive, os meios de comunicação e os sindicatos.

Paralelamente, conforme salienta Carvalho (2005), um intenso debate perpassava os meios teatrais, musicais, do cinema novo, da poesia. O golpe militar de 1964 colocava inúmeros problemas para essa classe artística. A censura apertava o cerco, proibindo peças teatrais, estreias, trechos das músicas eram cortados e inúmeros outros atos semelhantes tornar-se-iam mais frequentes nos anos que se seguiram.

A televisão também sofria com a censura prévia da maioria dos programas, apresentando antes do seu início a tarjeta “programa censurado e liberado...”, com as informações do programa e da faixa etária recomendada. Programas de entretenimento e informações, que aos olhos do público em geral nada tinham de anormais, eram vistos pelos militares como grande arma de propaganda e entendidos como recheados de mensagens subliminares.

Fico relembra que novelas, shows humorísticos, programas femininos, todos foram objeto de censura. A censura prévia, nesses casos, poderia implicar em prejuízos, pois o custo muito superior de uma produção televisiva podia significar o bloqueio definitivo de um programa.

Nem mesmo a Rede Globo, afinada com as diretrizes da ditadura militar, conseguiu ver suspensa a censura prévia de seus programas, como a TV Mulher, não obstante solicitação neste sentido que, no início dos anos 1980, seu diretor-executivo dirigiu ao ministro da Justiça. A preocupação da censura, no caso, eram as análises sobre sexualidade que Marta Suplicy fazia, e que eram classificadas como “permissivas” pela censura. (FICO, 2003, p. 193)

Como nada escapava à censura, os livros também foram atingidos, de maneira assistemática, em função do grande volume de edições, cujos resultados não foram muito satisfatórios. Assim, a censura acabou por atingir os pornográficos, queimados nos incineradores. Fico destaca que a censura atingia autores dos mais destacados e visados, como Caio Prado Junior, Nelson Werneck Sodré, Fernando Henrique Cardoso e Chico Buarque. Uma das preocupações constantes da comunidade de informações eram alguns nomes que se transformavam em inimigos emblemáticos do regime militar, como por exemplo, Dom Helder Câmara.

As músicas e as peças de Chico Buarque (destaca-se este por ser o foco desta pesquisa) e de outros autores também foram vigiadas constantemente pela censura. Chico usou o estratagema de assinar canções com um pseudônimo - Julinho da Adelaide - e usava recursos discursivos como a paródia, a alusão e a ironia para driblar a interpretação dos censores.

A jornalista Bianca Reis¹⁰ (2006) acrescenta que o meio musical também sofreu com a censura na década de 60. Com o surgimento da chamada Música Popular Brasileira (MPB), novos compositores e intérpretes invadem o cenário musical, apresentando uma alternativa ao estilo criado paralelamente pela “Jovem Guarda”. O intuito da MPB era cantar a realidade brasileira, as angústias políticas, as transformações sociais, sem romantismo, sem fórmulas. Pretendiam criar e redefinir o modo de fazer música, de forma polêmica, provocadora e engajada. Mas, segundo a jornalista, o sucesso e a consolidação da MPB como música de protesto deveu-se muito mais às restrições da censura do que propriamente a sua capacidade de mobilização popular. Os festivais transmitidos pela televisão foram também decisivos para produzir essa aura de resistência e contestação, reunindo mais e mais admiradores e sendo um instrumento mais eficiente de conscientização das massas do que o cinema ou o teatro. Músicas como *Prá não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso e *Apesar de você*, de Chico Buarque, transformaram-se em trilhas sonoras de uma geração.

Bianca Reis destaca um importante efeito da censura na música:

Quando uma música era censurada, os olhos do público voltavam-se para ela e para o artista. Por isso compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil ganharam maior destaque com o fato de saírem do país para se exilarem do regime. No entanto, não existia um consenso sobre o que seria realmente censurável. Por essa razão, composições “inofensivas” foram censuradas e composições realmente combativas ao regime vieram a público, fruto da criatividade e, até de certa forma, da “sorte” do autor em não ter sua música vetada. (REIS, B. 2006, p. 4-5)

¹⁰ Bianca Rocha do Nascimento Reis é jornalista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4744941A4&idiomaExibicao=2>>. Acessado em: 09/12/2011.

Vê-se, pela observação de Bianca Reis, que a censura, enquanto mecanismo de repressão, torna-se elemento que favorece a divulgação das obras, por despertar o interesse do público pela coisa proibida. Como se pode observar, a censura é, por vezes, um tiro que sai pela culatra.

Bianca Reis ainda reforça que os escritores (literatos e compositores) também foram perseguidos e usavam técnicas para despir a censura como a do romance-reportagem; o uso da figura de linguagem metáfora foi recorrente, como na canção *Dia de graça*, de Sérgio Ricardo, em que as estrofes: “No conto que eu conto pra mentir/De primeiro de abril” referiam-se ao golpe militar de 1964. A música *Cálice*, uma das mais famosas de Chico Buarque, censurada durante o regime militar, utiliza um cacófono para criticar a própria censura.

Esses poucos exemplos demonstram que, diante do cerceamento da liberdade, os artistas brasileiros viram-se obrigados a desencadear um processo de conscientização, a partir do qual se pretendia esclarecer os indivíduos, para poderem contribuir para que a situação fosse mudada. Vale observar que os recursos estilísticos criados por estes artistas para atingir o público e driblar a censura enriqueceram, certamente, a produção artística e literária do período.

Bianca Reis complementa que a censura foi utilizada pelo regime militar para calar e ao mesmo tempo fazer-se ouvir. Perseguiu tanto políticos como jornalistas e artistas. Para a imprensa, o importante era não deixar os jornais se colocarem contra o governo, sem deixar transparecer que existia a censura. Os jornalistas, além de terem suas matérias vistoriadas diariamente, viviam sob tensão, pois muitos eram militantes políticos e poderiam ser vítimas de perseguição. Vladimir Herzog foi a

vítima mais emblemática: morreu depois de ter sido preso e torturado na sede do DOI-Codi, enquanto os militares divulgavam a versão de suicídio.

Como consequência da forte censura e como forma alternativa, no auge da repressão política surge a Imprensa Alternativa, também denominada Imprensa Nanica, unindo o útil das ideias da esquerda ao desejo de se criar formas diferentes de fazer jornalismo. O surgimento dessa imprensa foi fortemente impulsionado pelo contexto político, assim como o fim da ditadura resultou na sua decadência.

Os assuntos abordados pela Imprensa Nanica e a grande imprensa eram, em sua maioria, os mesmos, mas o diferencial estava na abordagem e na proposta inovadora que se posicionava contra o regime militar. O mais libertário e inventivo destes foi *O Pasquim*. Outros como *Movimento* e *Opinião*, embora imbuídos de fazer um jornalismo diferenciado, mais opinativo e combativo, não tiveram o sucesso alcançado por aquele. Bianca Reis menciona ainda que a censura não foi menos cruel com os alternativos. Em 1970 foi instaurada a censura prévia no *Pasquim*, mas os jornalistas conseguiam agir sobre a fragilidade dos censores e ter suas matérias publicadas integralmente.

Observa-se, portanto, que as duas ditaduras vivenciadas no Brasil, no século XX, limitavam, controlavam e reprimiam qualquer forma de expressão artística que fosse entendida como nociva à sociedade ou prejudicial à imagem do governo. A ação governamental dos dois períodos tem como fundamento a ideia de que a perpetuação no poder somente é possível através de um forte poder coercitivo do estado. Essa percepção vem ao encontro das reflexões de Bordieu, Barthes e Foucault.

Bordieu afirma que o poder é

uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma, é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BORDIEU, 1989, p. 7-8)

Bordieu também apresenta os instrumentos de dominação das classes dominantes sobre as classes dominadas, podendo ser correlacionados com a censura fortemente utilizada durante o período da ditadura militar. Este autor afirma que:

enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento, os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força que as fundamentam e contribuindo, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'. (BORDIEU, 1989, p. 11)

A censura exercida sob todas as formas de comunicação, incluindo as manifestações artísticas, é, portanto, parte do sistema simbólico estruturado pelo regime militar como função política de legitimação da dominação popular. Pode, também, ser correlacionada com as afirmativas de Weber, mencionado por Bordieu, para a domesticação dos dominados, ou seja, o cerceamento da liberdade de expressão para perpetuação no poder.

No Brasil, essa relação dos dominantes sobre os dominados, no caso o poderio do presidente apoiado pela força militar, iniciou-se em 31 de março de 1964, com o golpe militar, e permaneceu até 15 de janeiro de 1985, findando com a posse

de Tancredo de Almeida Neves. Nesse período de quase 21 anos a censura sobre todas as formas de expressão e comunicação foi extremamente acentuada.

Por outro lado, Barthes (1977), em aula inaugural da cadeira de semiologia literária do *Collège de France*, pronunciada em janeiro de 1977, menciona que o poder se insinua em todo lugar, inclusive onde não o víamos de início: nas instituições, nos ensinamentos, em suma, ele é sempre uno. Porém, se o poder fosse plural, estaria em toda parte, em todos os lados. Grupos de opressão ou de pressão maciços ou minúsculos estariam por toda parte, vozes que se autorizam a fazer o discurso de todo poder.

Em relação às afirmativas comuns de Bordieu e Barthes, quanto à presença do poder em todo lugar, pode-se dizer que a censura no Brasil durante a ditadura militar do pós-64 representa o poder simbólico, que, apesar de uno, tem seus centros ou comandos de opressão espalhados pelos setores sociais, pelas instituições educacionais e culturais do país, afetando todas as atividades da sociedade nesse período.

Outro autor que retrata em seus estudos as relações do poder é Michel Foucault. Em um de seus escritos, coincidentemente também relativo a uma aula inaugural no *Collège de France*, denominada *A ordem do discurso*, pronunciada em dezembro de 1970, Foucault, questionando-se sobre o que haveria de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente, supõe que:

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2001, p. 8-9)

Foucault afirma, também, que em uma sociedade como a nossa não se tem o direito de dizer tudo e falar de tudo em qualquer circunstância, enfim, não se pode falar de qualquer coisa. Destaca que as interdições sobre o discurso são mais acentuadas em assuntos da sexualidade e da política e, por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam sua ligação com o desejo e com o poder.

A respeito dessa influência do poder sobre o discurso, percebe-se que a censura imposta no Brasil abrangia principalmente os discursos voltados à sexualidade, sob pretexto de preservar a moral e os bons costumes da sociedade, e à política, com a interdição de quaisquer manifestações que pudessem incitar a sociedade contra o regime ditatorial vigente.

Esse poder teve influência muito forte no teatro brasileiro na década de 60, censurando inclusive a peça *Roda-viva*, de Chico Buarque, objeto deste estudo, conforme apresentado no terceiro capítulo.

2.2 A CENSURA NO TEATRO BRASILEIRO (1960-1970)

Durante a ditadura militar brasileira iniciada após o golpe militar de 1964, o teatro se tornou alvo das repressões mais violentas, possivelmente pelos artistas estarem mais vinculados às propostas e organizações de esquerda e por ser um espaço de debate e discussão apaixonada sobre o momento histórico do país. Em resposta ao golpe militar, ainda no ano de 1964, estreava no Rio de Janeiro o *Show Opinião*, com grande sucesso. Era a estreia do *Teatro da Resistência*. Em 1965, em São Paulo, estreava *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que, através de metáforas, retratava as diferentes formas de opressão que marcavam nossa história.

Logo após o golpe militar, começaram a ser sentidos os prenúncios do que viria nos anos subsequentes em decorrência da nova situação política. Em maio de 1964, menos de dois meses depois do golpe, segundo destaca Yan Michalski¹¹ (1985), a estreia de *Antígona* já passou a suscitar dúvidas se a tragédia estaria simbolizando a luta contra as ditaduras e o direito de dizer não. Iguais sensações também eram sentidas no Rio de Janeiro. Por motivos óbvios, em junho do mesmo ano, o Teatro do Rio, que havia mudado o título de uma comédia de João Bethencourt de *A ilha de Circe*, para *A intervenção federal*, resolve, por prudência, rebatizar a peça para *Mr. Sexo*. Começam também a aparecer os primeiros oportunismos: estreia uma comédia de Raul da Mata, ambigualmente intitulada *Caiu 1º de abril*, com o subtítulo de *uma comédia revolucionária*. Em Leopoldina, Minas Gerais, uma montagem da peça *A invasão*, de Dias Gomes, é impedida de estrear por veto de personalidades notáveis da cidade, que a consideravam “pornográfica”. O Rio de Janeiro passa pela vergonha de ser provavelmente a única cidade do mundo a efetuar cortes numa peça de Shakespeare, no ano do quarto centenário do poeta, pela ação do serviço de censura do governo Carlos Lacerda, que eliminou algumas falas da produção curitibana da comédia *A megera domada*, quando de sua temporada carioca.

Michalski complementa que, ao longo do ano de 1964, vários textos são proibidos e outros como *Os inimigos* e *Morte e vida Severina* sofrem interdições; outros, ainda, só conseguem estrear mutilados, como *Liberdade, liberdade*, que

¹¹ Yan Michalski (1932-1990). Polonês, vindo para o Brasil aos 12 anos de idade. Ator, diretor e crítico de teatro. Formado em Direção Teatral pela Fundação Brasileira de Teatro. Colunista de teatro do Jornal do Brasil até 1982. Autor dos livros *O palco amordaçado* (1979) e *O teatro sob pressão* (1985). Fonte: <http://spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Yan_Michalski>. Acesso: 14/12/2011.

recebeu 15 cortes na temporada de São Paulo. A classe teatral mobiliza-se e protesta contra o arbítrio, entregando uma carta aberta com 1.500 assinaturas ao presidente Castelo Branco. Em outubro, um telegrama enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU denuncia os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil. São os primeiros movimentos contra a censura, contra o poder e a dominação sobre o pensamento artístico.

No mesmo período, a atriz Isolda Cresta foi detida por ler um manifesto contra a intervenção na República Dominicana. Ocorreu a proibição na íntegra do texto teatral *O vigário*, de Rolf Hochhuth; e o espetáculo *O berço do herói*, de Dias Gomes, por decisão pessoal do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, não iniciou a sua temporada.

Em São Paulo, o grupo *Oficina*, depois de encerrar a triunfal carreira de *Pequenos burgueses*, monta *Andorra*, de Max Frisch, representando uma iniciativa importante na trajetória do conjunto, que começa a deixar patente o seu inconformismo com o clima político então instalado no país. Observa-se, assim, que o poder coercitivo é regulador e invisível, usando o termo de Bordieu, em relação ao público leitor, expectador da arte, pois o artista pôs-se, de imediato, contrário a este poder, o que levou a juventude a rebelar-se.

Michalski assim destaca a ação da juventude (pode-se aqui incluir o próprio Chico Buarque, que contava na época com vinte e dois anos) frente à nova situação política do país:

os jovens responsáveis pela revolução da linguagem cênica que tomaria corpo a partir de 1966 sentem-se inconformados e impotentes diante do sistema repressivo que controla cada vez mais radicalmente a vida do país, riscando do mapa qualquer noção de consulta popular, instalando um cada vez mais rígido sistema de censura,

impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude. Uma válvula de escape para esse inconformismo, no campo teatral, consistiu em contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuem como molas propulsoras. (MICHALSKI, 1985, p. 24)

O movimento parte de uma sensação de insatisfação, não com os esquemas militares, mas com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores, que são repudiados como caducos e necessitados de urgente substituição por comportamentos radicalmente diferentes.

Mesmo com esses pensamentos e atitudes vindas de fora, por intelectuais e escritores, a censura continuava avançando. Algumas de suas ações: invasão do teatro jovem, do Rio de Janeiro, para impedir a realização de um debate sobre Brecht, que seria autorizado alguns dias depois; cortes em *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht; detenção, em Maceió, de um elenco carioca que apresentava a peça *Joana em flor* (1966), de Reinaldo Jardim, seguida de queima de exemplares do livro em praça pública; eliminação do texto de *O homem do princípio ao fim* (1966), de Millôr Fernandes, após vários meses em cartaz.

Em 1967, o país vivenciara intensos debates, em especial pela encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e pelo filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. No nível político, as críticas à perspectiva da resistência democrática acirraram-se e a defesa da ideia de radicalização do processo começou a ganhar cada vez força.

O ano de 1968 é considerado por alguns autores como o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A esse respeito, Michalski afirma que a

censura agora passa a assumir o papel de protagonista na cena nacional, desencadeando uma guerra aberta contra a criação teatral.

A pesquisadora Rosângela Patriota Ramos¹² (2006), também destaca os problemas decorrentes da censura no ano de 1968, mencionando em seus escritos:

No âmbito teatral, no mês de janeiro tornou-se pública a seguinte advertência: O general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam.”) dá em público uma estarrecedora declaração que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”. [...] os artistas começaram a perceber que a atmosfera cultural estava se transformando, tanto que em Brasília o espetáculo *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams), protagonizado pela atriz Maria Fernanda, foi proibido. Novamente, a classe teatral manifestou-se e, durante três dias, declarou-se em greve e protestou nas escadarias dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. (PATRIOTA, 2006, p. 126-127)

A censura continuava sua atuação sem medidas no decorrer de 1968, com a censura de peças outrora encenadas ou liberadas com cortes. Patriota cita como exemplos dessa ação as peças *Andorra* e *O Rei da vela*. Outro exemplo foi: *Oh! Minas Gerais*, de Jota D’Ângelo e Jonas Bloch, que inicialmente sofreu apenas cortes e posteriormente foi proibida por fazer referências ao ex-presidente Juscelino Kubitschek.

No mês de junho daquele mesmo ano foi a vez de um projeto denominado “Primeira feira paulista de opinião”, do Teatro de Arena, que nasceu de algumas

¹² Rosângela Patriota Ramos é doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal de Uberlândia. Líder dos núcleos de Estudos em História Social da Arte e da Cultura e de História Cultural do CNPQ. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011.

indagações sobre o pensamento em relação à arte de esquerda no Brasil, o lugar do artista nesses tempos de guerra e a função social da arte. Segundo apresenta Patriota, este espetáculo era composto pelos textos *O líder* (Lauro César Muniz), *O senhor doutor* (Bráulio Pedroso), *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri), *A receita* (Jorge de Andrade), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos) e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* (Augusto Boal).

Edécio Mostaço e Edson H. Seidler Junior¹³ (2004) complementam que os grupos teatrais brasileiros caminhavam com espetáculos alusivos à condição do país, debatendo, criticando, demonstrando, centrados no plano da denúncia, seguindo tendências do movimento de contracultura, que ganhava espaço e força, tendo como elemento e princípio a discussão, contestação da situação vigente, e a busca por mudanças pelo viés estético. A militância chegava cada vez mais perto de atos extremistas e os grupos artísticos percebiam um caminho mais ativo para seus atos.

De acordo com Marcos Napolitano¹⁴ (2001), a censura pós-AI-5 dificultou a montagem das peças teatrais de cunho crítico, assim como o estilo agressivo, provocador do novo estilo teatral afastou a classe média, maior consumidora desse tipo de arte.

Aliada a esta situação, Carlos Fico menciona que a quase totalidade da atividade censória das diversões públicas era feita previamente, o que lhe conferia

¹³ Edécio Mostaço é doutor em Artes-Teatro pela Universidade de São Paulo. Professor associado efetivo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Egon Hamann Seidler Junior é graduado em Artes Cênicas pela UDESC. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011;

¹⁴ Marcos Francisco Napolitano de Eugenio é mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Foi professor no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná - 1994-2004. É docente-orientador no Programa de História Social da USP e professor visitante do Instituto de Altos Estudos da América Latina (IHEAL) da Universidade de Paris III e do Programa de História da UFPR. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011.

grande capacidade de coerção. Dessa forma, alguns espetáculos ficavam extremamente prejudicados.

algumas peças foram inviabilizadas no ensaio geral, às vésperas da estreia. *Brasileiro: profissão esperança* por exemplo, escapou por pouco e, dias após sua primeira encenação, o diretor do Departamento de Polícia Federal lamentava: “não se compreende sua liberação anterior, pois a mesma visa à negação, pelo achincalhe, de valores que temos de preservar”. *Calabar* não teve a mesma sorte: a peça foi proibida, apesar de o texto ter sido liberado e a montagem, finalizada. Grande prejuízo financeiro abateu-se sobre seus produtores. (FICO, 2003, p. 192)

Patriota, no artigo *Arte e resistência em tempos de exceção* (2006), afirma que as inquietações da classe artística eram legítimas e pertinentes àquele contexto. Porém, essa opinião não foi compartilhada pelos censores que, por exemplo, poucas horas antes da estreia, censuraram 65 páginas de um texto que continha 80. Diante de tamanho desrespeito, os teatros entraram em greve geral. Os artistas rumaram para o teatro Ruth Escobar. Augusto Boal¹⁵ (citado por Patriota, 2006, p. 127-128) descreve detalhadamente este episódio.

Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A Feira seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante. A classe teatral aboliu a censura!!! Estrondosa ovação: vitória da arte contra a mediocridade! Vitória da liberdade de expressão. Democracia! Dia seguinte, chegamos cedo ao teatro, mais cedo chegou a polícia – teatro cercado. Combinamos não recuar – Desobediência Civil! Desobedecer era dever: obedecíamos nosso desejo! Sussurrámos aos espectadores que o espetáculo seria feito no Maria Della Costa, onde estava Fernanda Montenegro. Com sua solidária autorização, invadimos seu espetáculo, revelamos o que estava acontecendo e,

¹⁵ BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 256-257

como prova de desobediência, cantamos canções proibidas. [...] Terceiro Dia: todos os teatros de São Paulo cercados, soldados e marinheiros. Nós e espectadores motorizados seguimos para Santo André, Teatro de Alumínio: representamos o texto integral! No quarto dia, os teatros de Santo André estavam cercados. No Ruth, uma hora antes da hora, nosso advogado veio eufórico gritando que a peça tinha sido provisoriamente liberada pelo juiz! Esse juiz foi, meses mais tarde, preso: fazia parte de uma organização guerrilheira e ninguém sabia. A partir daí, fizemos o texto integral e acrescentamos o que bem nos pareceu – censura derrotada, humilhada. Foi quando começaram as agressões físicas, raptos, invasões. (BOAL, *apud* PATRIOTA, 2006, p. 127-128)

Observa-se que a declaração de resistência à censura obrigou o poder governamental a passar da violência simbólica à violência prática, física. A insistência em manter os espetáculos teatrais, como *Roda-viva*, por exemplo, parece estar relacionada também à intenção de luta contra a dominação, contra o cerceamento intelectual e cultural imposto à população brasileira e à produção artística.

Acontecimentos envolvendo o teatro Ruth Escobar, em São Paulo, também são retratados por Elio Gaspari¹⁶ (2002), em sua obra *A ditadura envergonhada*.

Um dos fatos mais marcantes do ano de 1968 foi o conflito retratado por Hollanda e Gonçalves (1990), que resultou na morte de um estudante secundarista, depois de negociações mal sucedidas entre governo do estado da Guanabara e União Metropolitana dos Estudantes, em torno de melhorias do restaurante Calabouço. Todos esses acontecimentos se deram no ano de 1968, um ano marcado pela sucessão de fatos históricos envolvendo a severidade da censura sobre as atividades teatrais do país.

¹⁶ Elio Gaspari é jornalista, colunista do jornal A Folha de São Paulo. Escreveu diversos livros, quatro deles relacionados à atuação da ditadura brasileira. Fonte: <<http://pt-br.facebook.com/pages/%C3%89lio-Gaspari/146107418772792>> Acesso em: 12/01/2012.

Zuenir Ventura¹⁷ (1988), em seu livro *1968: o ano que não terminou*, ao comentar sobre a juventude dos anos 60, afirma que:

uma simples arqueologia dos fatos pode dar a impressão de que esta é uma geração falida, pois ambicionou uma revolução total e não conseguiu mais do que uma revolução cultural. Arriscando a vida pela política, ela não sabia, porém, que estava sendo salva historicamente pela ética. O conteúdo moral é a melhor herança que a geração de 68 poderia deixar para um país cada vez mais governado pela falta de memória e pela ausência de ética. (VENTURA, 1988, p. 16)

Os anos da última ditadura militar brasileira foram, sem dúvida, anos conturbados para as artes e também para a vida de todos os cidadãos brasileiros. A privação da liberdade de expressão, com prisões, torturas, mortes, tudo isso fez com que se criasse um clima de insegurança e o medo tomasse conta das pessoas. Apesar desses percalços, o que se percebe pelos diversos autores consultados é que as classes artística e estudantil, principalmente, não se deixaram abater, na esperança de que a situação pudesse ser mudada. Assim, muitos, taxados de comunistas e subversivos, foram exilados, dentre eles pode-se mencionar Augusto Boal e o próprio Chico Buarque, cuja obra é objeto deste trabalho.

Alguns dos perseguidos, torturados e até exilados durante a fase mais acentuada do regime de opressão retornaram ao país e continuaram sua arte até os dias de hoje. Conclui-se, assim, que tudo o que os militares fizeram para se afirmar e se manter no poder foi considerar a liberdade de expressão, através da arte e dos meios de comunicação, como algo pernicioso e prejudicial à sociedade brasileira e

¹⁷ Zuenir Carlos Ventura é escritor e jornalista, bacharel e licenciado em Letras Neolatinas. Colunista do jornal O Globo e da revista Época. É autor de diversos livros, dentre eles *1968 - O ano que não terminou*, ganhador do Prêmio Jabuti – 1995. Fonte: <<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/ZuenirVentura.htm>> Acesso em: 11/12/2011.

principalmente à governabilidade do país. Essa ideia confirma, mais uma vez as reflexões de Bordieu, Barthes e Foucault em relação ao poder e sua influência sobre os dominados, mencionadas no subcapítulo anterior. A manutenção do poder militarista deu-se, durante o período em estudo, pelos agentes reguladores da informação e da produção artística e cultural.

3 O TEATRO DE CHICO BUARQUE NAS DÉCADAS DE 60 E 70

Num contexto político e cultural de grande oposição ao regime ditatorial, Adriano de Paula Rabelo¹⁸ (1998) destaca o surgimento de uma das mais atuantes frentes de oposição formada por artistas, especialmente por jovens talentos surgidos no decorrer dos anos 60. Muitos deles são originários dos Centros Populares de Cultura - CPCs ou influenciados pelo ideário cepecista, representado pela tentativa de construção de uma cultura nacional, popular e democrática, por meio da conscientização das classes. Pelo seu claro posicionamento político, tais artistas apareciam de modo mais evidente como opositores do regime autoritário.

É nesse contexto que, ainda em 1964, Chico Buarque inicia sua carreira de cantor e compositor, com o lançamento da música *Tem mais samba*, que fez parte da peça *Balanço de Orfeu*, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. No ano seguinte, Chico Buarque lança seu primeiro compacto simples, com as músicas *Pedro pedreiro* e *Sonho de um carnaval*.

No campo da dramaturgia, Rabelo acrescenta que o início da carreira de Chico Buarque se dá em 1965, quando contava com 20 para 21 anos, com a música para o espetáculo *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, encenado no teatro da Universidade Católica (TUCA), em São Paulo. Este poema dramático, dirigido por Silnei Siqueira, abordava temas como a terra, a fome e a miséria, ganhou grande repercussão no Brasil e no exterior, recebendo, em 1966, o prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França.

¹⁸ Adriano de Paula Rabelo é mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e doutor em Literatura e Cultura Brasileira - University of Wisconsin - Madison, nos Estados Unidos. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011.

A trajetória de Chico Buarque, como escritor dramaturgo, começa efetivamente em 1967, quando escreve *Roda-viva*. Esta peça, que será abordada em maiores detalhes na sequência deste trabalho, discute diversos aspectos da vida de um ídolo da música popular brasileira, que tem uma ascensão meteórica, denunciando os bastidores do *show business* e suas influências na vida do artista para se manter nas paradas de sucesso. A decadência do ídolo e a situação forçada pelos bastidores acabam resultando em seu suicídio.

Segundo destacado por Dolores Puga Alves de Sousa¹⁹ (2004), na esfera teatral, a peça *Roda-viva* foi o grande marco da mudança da visão do poeta. Representou a denúncia da opressão imposta pelo regime, a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5), cuja agressividade do espetáculo serviu como crítica às imagens manipuladas pela indústria cultural, tanto da realidade brasileira, quanto do próprio Chico Buarque, retratado pela mídia como o eterno “bom moço”.

A indústria cultural, que segundo análise de Sousa é criticada na obra de Chico Buarque, é retratada por Theodor W. Adorno (1962) como uma indústria que abusa da consideração em relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas. As massas não seriam a ideologia da indústria cultural, ainda que não possa existir sem se adaptar a elas, ou seja, ela só existe se conseguir adaptar-se a vontade das massas.

Assim, complementa Adorno, a partir do momento em que essas mercadorias culturais asseguram a vida dos produtores no mercado, elas já estão contaminadas pela motivação de sua comercialização e não segundo o seu próprio

¹⁹ Dolores Puga Alves de Souza é mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia e professora do curso História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011.

conteúdo e sua figuração adequada. O consumidor não é rei como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas objeto.

Em 1973, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem *Calabar: o elogio da traição*, discutindo a figura de Domingos Fernandes Calabar, tido como traidor da pátria na época da invasão do Brasil pelos holandeses, no século XVII. Segundo o historiador Mário Cacciaglia (1986), em sua obra *Pequena História do Teatro no Brasil*, o enredo recoloca o problema da traição que, numa determinada época e num particular momento histórico pode ser considerada crime e em outro momento é considerada ato de heroísmo. Calabar, que inicialmente lutava a favor dos portugueses, passa para o lado dos holandeses, sendo, portanto considerado como traidor. Esta peça não chegou a ser apresentada quando de sua criação em 1973, em função da censura. Foi encenada apenas em janeiro de 1980, depois de reformulada.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes, escrevem *Gota d'água*, peça inspirada na tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, cuja montagem ocorreu no mesmo ano, tendo Bibi Ferreira no papel da protagonista Joana.

Conforme expõem os próprios autores Chico Buarque e Paulo Pontes (2006) no prefácio da peça, esta reflete três preocupações fundamentais: a primeira e considerada por eles como a mais importante refere-se à experiência capitalista que se vinha implantando no país – radical, violentamente predatória, e impiedosamente seletiva – uma face da sociedade brasileira que ganhava relevo nos últimos anos; a segunda diz respeito ao problema cultural, enfatizando que o povo sumiu da cultura produzida no país – dos filmes, das peças, da TV, da literatura etc.; a terceira preocupação está refletida na forma da peça. Criada no auge de uma crise

expressiva que o teatro atravessava, a forma encontrada pelos autores para refletir esse estado foi evidenciar a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático. Assim, a peça foi escrita em versos, intensificando um diálogo poético, que podia ser realista para exprimir melhor a densidade de sentimentos que move os personagens e, sobretudo, valorizar a palavra.

Os autores de *Gota d'água* querem mostrar com esta tragédia brasileira como o povo mais humilde demonstrava suas emoções, muitas vezes empolgando-se com a perspectiva de uma vida melhor, através do “milagre econômico” que o país vivenciava, ou tendo a consciência de sua miséria, ou, ainda, que só a resistência contra a repressão dos mais poderosos poderia fazer sua vida melhorar.

Ainda na década de 70, Chico Buarque tem dois outros trabalhos: *Os saltimbancos* (1977), abordando como tema central a solidariedade, marca a entrada de Chico Buarque no universo infantil, com um sutil e pouco perceptível viés político; *Ópera do malandro* (1978), segundo Cacciaglia, inspirada em *The beggar's opera*, de John Gay, e *Dreigroschenoper*, de Brecht. A ação se passa nos últimos anos do período getulista chamado Estado Novo, por volta de 1943-45, num bordel da Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro. Traz como protagonistas alguns personagens da vida noturna, dentre eles o dono do bordel, um contrabandista, um policial corrupto e o próprio malandro, personagem tipicamente carioca que resume o espírito de toda uma cidade.

Com a *Ópera do malandro*, Chico Buarque encerra sua participação no teatro brasileiro nas décadas de 1960-1970, recorte temporal deste trabalho. Nessas duas décadas, Chico Buarque escreveu cinco peças de teatro, duas delas enfrentando dificuldades em razão da ação da censura, destacando-se *Roda-viva*,

que permaneceu aproximadamente seis meses em cartaz antes de sua proibição, e *Calabar*, que não chegou a estrear no ano de sua criação (1973). O contexto social de *Roda-viva* e ação da censura nesta peça estão apresentados a seguir.

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DE *RODA-VIVA*

Roda-viva foi criada num período em que a ditadura militar brasileira ainda estava se consolidando no poder, com o lançamento dos Atos Institucionais, que acabaram por resultar em cassações, suspensões de direitos políticos e perseguições aos chamados “corruptos” e “subversivos”. A censura mostrava toda a sua força sobre as artes e sobre os meios de comunicação.

No âmbito econômico e político, conforme destaca Michalany (1981), o ano de 1967 também foi marcado por uma profunda reforma ministerial. O principal problema que o país enfrentava era o combate à inflação, que vinha elevando o custo de vida da população a níveis insuportáveis. Um dos principais objetivos do governo era a luta contra a crise econômica deixada pelo governo de João Goulart, para que o país pudesse retomar o caminho de seu desenvolvimento.

No âmbito artístico e cultural foi uma época de grandes transformações, alguns autores denominando este período como o de uma “revolução cultural”. Paralelamente, havia uma grande insatisfação com a situação política, por muitos setores da sociedade, que ganhava repercussão nacional, principalmente por parte da juventude estudantil. A juventude radicalizava, os jovens queriam mostrar seu descontentamento através da contestação e da rebeldia.

A União Nacional dos Estudantes e os Centros Populares de Cultura (CPCs) proliferaram por todo o país, defendendo uma concepção de arte revolucionária, voltando-se para uma didática de conscientização das massas. Passaram a ser

comuns as manifestações estudantis antiditatoriais, mobilizando milhares de pessoas. O governo militar mostra cada vez mais sua força, através da opressão, cerceamento da liberdade de expressão e censura nas artes e nos meios de comunicação, objetivando arrefecer esses movimentos.

Surgem os primeiros festivais da canção e com eles o surgimento de novos nomes tanto da música quanto do teatro, dentre eles Chico Buarque de Holanda, que contava com apenas 23 anos, quando escreveu *Roda-viva*.

3.2 A PEÇA *RODA-VIVA* (1967) E A CENSURA

O enredo de *Roda-viva* é uma crítica a uma cultura de massificação e à televisão, que tinha a função de distrair e anestesiá-lo público, e onde se revelavam artistas que aliados à indústria da propaganda impulsionavam a juventude ao consumismo.

Em relação ao tema da peça, Ligia Vieira Cesar²⁰ (1990), cita em sua dissertação de mestrado da Universidade Federal do Paraná - UFPR, um depoimento de Chico explicando *Roda-viva*:

Minha peça tem como tema a desmistificação dos ídolos populares (...). São cinquenta laudas, dois atos e uma história, nem trágica, nem cômica. É mais um *happening* passado num auditório de TV em que câmeras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como nas tragédias gregas. No meio de tudo, o rapaz é agarrado pelas circunstâncias, transformado em ídolo popular e obrigado a se sujeitar a um esquema kafkaniano que o leva ao suicídio guiando seu carro e cantando uma ópera. (BUARQUE, *apud* CESAR, 1990, p. 77)

²⁰ Ligia Vieira Cesar é mestre em Letras na área de Literaturas-de Língua – Inglesa, pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Fonte: <<http://novatec.com.br/autores/liגיעesar/>> Acesso em: 10/12/2011.

Ainda segundo o próprio Chico Buarque (1989), as cinquenta laudas do texto foram produzidas em 25 dias. A montagem foi confiada ao diretor José Celso Martinez Correa, que ficou encantado com a perspectiva de trabalhar o próprio mito de Chico.

A peça sugere ainda uma reflexão sobre os reais acontecimentos do período, como o consumismo do “milagre econômico” e a opressão que o regime ditatorial infligia ao país, como o cerceamento da liberdade e a forte censura aos meios de comunicação, música e artes, com frequentes torturas, perseguições, sequestros e assassinatos.

Desde a sua estreia, esta peça gerou muitos comentários e interpretações, porém foi um sucesso de público. Por conter cenas que chocavam os espectadores, foi bastante visada pela censura. A opinião pública era dividida: havia pessoas que gostavam e aplaudiam, mas havia outras que saíam indignadas com a encenação.

As características do espetáculo, segundo diversos autores e críticos, têm muito a ver com o teatro do diretor José Celso. Segundo Ventura (1988), a intenção do diretor era exatamente provocar o espectador:

O objetivo é abrir uma série de Vietnans no campo da cultura, uma guerra contra a cultura oficial, de consumo fácil. O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral ser travada com as armas do teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura e apatia em que vivemos. (VENTURA, 1988, p. 93)

Portanto, Chico Buarque, conhecendo a arte agressiva e provocadora de José Celso, pois havia trabalhado com ele quando musicou a peça *Os inimigos*, de Máximo Gorki, fez o convite para a direção de *Roda-viva*, sabendo que ele conseguiria transmitir ao público as inquietações da sociedade e as dificuldades de ser um ídolo.

A ação se desenrolava na plateia, em meio aos espectadores. A agressividade do espetáculo é apontada pelo fato de que muitos dos espectadores saíam respingados com o sangue de um fígado cru que os atores dilaceravam com os dedos, na representação metafórica de devorar o próprio ídolo. Em relação a isso, a obra *Chico Buarque: letra e música*, de 1989, do próprio Chico Buarque em parceria com Humberto Werneck, menciona:

Não poucos duvidaram de que tanta agressividade partisse de Chico, preferindo debitá-la ao diretor, que teria tomado excessivas liberdades com o texto. Zé Celso admite que fez aquelas cinquenta laudas apenas ponto de partida para uma citação mais livre, mas não acredita que tenha cometido uma traição. Apenas, explica, tratou o autor com “carinhoso desrespeito” e Chico, ele diz, apoiou tudo, não interferiu em nada. (BUARQUE, 1989, p. 82)

Entende-se, com isso, que o texto de Chico e a direção do espetáculo por José Celso Martinez Corrêa são aliados para a construção de um discurso contra o poder instituído.

Segundo Mostaço e Seidler (2004), o diretor, José Celso vinha de um crescente sucesso, num histórico de talento e maturação, acompanhando as tendências contemporâneas a ele, naquele momento colhendo frutos de seu último espetáculo, *O Rei da vela*. Sente a necessidade de ir além, impulsionado por um meio que exigia mudanças, uma tomada de atitude, uma reação que encontra o momento, o texto e os companheiros exatos.

A esse aspecto, Heloisa Buarque de Hollanda, em sua obra *Cultura e participação nos anos 60*, cita o seguinte depoimento de José Celso Martinez Correa:

O teatro – dizia José Celso – tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos – batizados ou não como marxistas. [...] Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. (MARTINEZ, *apud* HOLLANDA, 1989, p. 63)

O teatro de José Celso, e de Chico Buarque por consequência, tentava estabelecer uma experiência de choque com o espectador, onde a divisão, a crise, a reflexão e a ação faziam parte da realização de seu projeto.

Mostaço e Seidler argumentam ainda que a peça *Roda-viva*, antes de sua estreia, já gerava comentários, com alguns artistas chegando a frequentar os ensaios, tamanha a repercussão. Segundo Ventura (1988), o enredo transformou-se numa encenação revolucionária e talvez nunca – antes ou depois – os palcos brasileiros terão assistido a uma explosão sonora e gestual tão virulenta como esta, que inaugurou no Brasil o teatro da “porrada”, da “agressão” e da “grossura”.

A peça não só agredia o público – “intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente”, conforme queria o próprio diretor – como contestava as formas e propostas artísticas anteriores, em especial as da esquerda tradicional. José Celso se insurgia contra o que chamava de “ditadura da classe média” e contra o teatro “reformista”, que procurava “conscientizá-la”. [...] Era uma guerra e ninguém seria poupado. (VENTURA, 1988, p. 90)

Essas características de *Roda-viva*, numa época em que o regime opressivo buscava sua afirmação no poder, certamente chamaram a atenção não só dos

censores, mas também de outros setores da sociedade, tamanha a repercussão dessa nova forma de fazer teatro.

Rofran Fernandes²¹ (1985) destaca que sobre *Roda-viva*, desde o início das apresentações no Rio de Janeiro, muito se falava em sua obscenidade e libertinagem. Apesar de estar sempre visada pela censura e das ameaças de que o espetáculo musical seria suspenso, as apresentações chegaram a duzentas, com o auditório do teatro Princesa Isabel sempre lotado.

Em São Paulo, igualmente, o Teatro Galpão, onde ocorriam as encenações diárias, também esteve sempre lotado, apesar de alguns mais sensíveis ao realismo teatral abandonarem o teatro no meio do espetáculo, como protesto à imoralidade das cenas. Mas, o protesto não ficou concentrado apenas a espectadores anônimos. Deputados estaduais, da tribuna da Assembleia Legislativa de São Paulo, também pronunciaram veementes discursos contra a peça de Chico Buarque.

Fernandes menciona em sua obra palavras atribuídas ao primeiro vice-presidente da Assembleia, Aurélio Campos, que havia sido ator de teatro, e pronunciou-se indignado:

Aquilo que vi e ouvi em *Roda Viva* não pode em nenhuma parte do mundo, nem na selva africana, ser chamado de arte. Aquilo é ofensa, aquilo é despudor, aquilo é destruir uma família na sua moral, amolecer uma nação. Quando assisti *Roda Viva* fiquei envergonhado de um dia ter pisado o palco, um palco completamente diferente, mas um palco. Aquilo que lá está é um bordel, não um palco. [...] (FERNANDES, 1985, p. 65)

Fernandes complementa que em ofício enviado ao governador Abreu Sodré, o deputado Mantelli Neto, 4º secretário da mesa, solicitava suspensão de

²¹ Rofran Fernandes foi ator, diretor teatral, tradutor, dramaturgo. Atuou também no cinema e na televisão. Fonte: <<http://inmemorian.multiply.com/photos/album/610>> Acesso em: 02/01/2012.

subvenções, com o argumento de que os teatros da Capital ou do Estado vinham expondo imoralidades. Além de não ter gostado da peça, este pediu ao Juizado de Menores fiscalização rigorosa à porta dos teatros, sob alegação de ter observado menores de 14, 15 e 16 anos entrando com toda a facilidade, e pede o estabelecimento do limite de 21 anos para o ingresso nas referidas casas.

Ainda, a deputada Conceição da Costa Neves lamenta em relação a Chico Buarque, “um jovem romântico que sempre ocupou um lugar em meu coração envelhecido”, que ele estivesse sendo violentado pelo uso de seu nome e prestígio em *Roda-viva*:

Fui ver esta peça em companhia de uma sobrinha estudante de filosofia. Pensei que a péssima impressão que tive era devido o avançar da idade. Porém, minha sobrinha, uma jovem universitária e esclarecida, mostrou-se igualmente indignada com tanta imoralidade exibida num palco. Todos nós sabemos que existe o coito. Não é necessário repeti-lo com tantos pormenores e realismo num palco. (FERNANDES, 1985, p. 65-66)

Igual indignação teve o radialista da Jovem Pan, Randal Juliano, que perguntou no programa *Dois pesos e duas medidas* onde estava com a cabeça a professora do 2º ano normal do Colégio Assunção (de freiras), que pediu às alunas para assistir *Roda-viva* e apresentar um trabalho sobre o espetáculo, advertindo as famílias paulistas para não deixarem suas filhas verem *Roda-viva*.

Em outro destaque sobre *Roda-viva*, Fernandes relata que o jornalista Osvaldo Sargentelli, no Jornal da Jovem Pan, levado ao ar todas as manhãs, repetiu as palavras de seu colega de emissora, apelando à sociedade paulista para tomar providências no sentido de evitar que os jovens assistissem a peça. Além disso, o

locutor policial Clécio Ribeiro, em seu programa na TV Record, leu as declarações dos deputados e igualmente condenou a peça.

Ventura (1988) observa, igualmente, o que registrava o mais influente crítico da época, Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, sobre as apresentações de *Roda-viva* no Rio de Janeiro, enfatizando que o fã-clube de Chico Buarque estava perdido e que as “meninhas” que tinham ido ver um musical acabaram assistindo uma espécie de ritual pagão de um diretor desconhecido.

Rabelo (1998) cita também que A. C. Carvalho, de *O Estado de S. Paulo*, em artigo intitulado “Freud explica isso”, coloca-se contra a forma e o conteúdo do espetáculo. Demonstra ter compreendido o sentido da agressão no espaço cênico, caracterizando *Roda-viva* como disforme e indigesta, com palavrões, representação corporal de obscenidades, vocabulário chulo, infantilismo verbal pujante e indisciplinado, dentre outras conotações.

Rabelo complementa com a seguinte interpretação do jornalista Tite de Lemos, do *Jornal do Brasil*, sobre o espetáculo *Roda-viva*:

Em *Roda-viva*... o teatro parece agonizar sob as machadadas de um bando de selvagens. [...] *Roda-viva* operou precisamente a radicalização que o pensamento oficial não podia tolerar, e todas as velhas gramáticas dos especialistas estabelecidos puseram-se a corar de vergonha ante os pronomes mal colocados e a mistura de tratamentos. (RABELO, 1999, p. 41)

Rabelo também menciona, em seu trabalho, interpretações dos críticos Yan Michalski e Anatol Rosenfeld. O primeiro vê o espetáculo como vinculado ao momento histórico que o produziu e o segundo, analisando a onda de agressividade no teatro brasileiro no final da década de 60, afirma que em termos de qualidade

artística, *Roda-viva* é uma realização ingênua, não obstante a beleza ritualística e a magnífica música de Chico Buarque.

A posição conservadora dos representantes de segmentos sociais (artístico, jornalístico, educacional e político) contribuiu para o estabelecimento da censura e para fortalecer o discurso do poder governamental de dominação e cerceamento de liberdade de expressão.

Rabelo apresenta alguns pareceres dos censores sobre a peça *Roda-viva* e dentre eles um ofício “Confidencial”, de agosto de 1968, assinado pelo comandante da Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais do Exército, general de brigada José Pinto de Araújo Rabelo, comentando sobre três cenas do espetáculo:

Assunto: O teatro e a subversão.

- 1) Jovens de pouca idade em bacanais, onde representam cenas que jamais um pai ousou pensar de suas filhas.
- 2) Um coronel gordo, de uniforme amarrotado, tira o capacete, senta-se sobre o mesmo e representa uma cena completa de quem satisfaz necessidades fisiológicas.
- 3) Virgem Maria sobe ao palco com manto e halo sagrado. Dois personagens entram em cena, tiram seu manto. Ela está de biquíni e é submetida, tanto pela frente como pelas costas, a atos lascivos, num desrespeito à dignidade humana. (RABELO, 1998, p. 47-48)

Outros pareceres citados são:

Do censor Luís Menezes, de fevereiro de 1968, pedindo a interdição da peça, por causa dos gritos de “abaixo a ditadura” e “fora com os gorilas”, anotando em seu parecer: “Ou reagimos com a lei ou teremos que sucumbir diante de tanta retaliação desmoralizante”.

A censora Sonia Braga, de 17 de fevereiro de 1968, menciona sobre a peça que “os seus autores e intérpretes deveriam ser levados ao manicômio judiciário a

fim de que, das celas, meditassem, medindo a que ponto chega a periculosidade de tal entretenimento”.

Do censor Mario Russomano, de São Paulo, em 20 de junho de 1968, menciona: “O autor – seria um débil mental –, de nome Francisco Buarque de Hollanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador”.

Ventura (1998) acrescenta que, após todos esses fatos, o teatro Ruth Escobar, onde a peça *Roda-viva* era encenada, foi atacado na noite de 17 de julho, pouco antes da meia noite, quando os atores depois do encerramento já estavam chegando aos camarins. Cerca de vinte homens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), armados de cassetetes, revólveres e soco inglês, espancaram os atores, despiram-nos e obrigaram Marília Pera e Rodrigo Santiago a saírem nus para a rua. A atriz comentava no dia seguinte que o público olhava atônito, mas ninguém os ajudou. Lembra-se de que eles gritavam que aquilo era para ela deixar de ser imoral no palco. Os policiais que estavam em duas radiopatrulhas também ficaram apenas olhando.

Fernandes (1985) apresenta outros detalhes desta mesma agressão sofrida por *Roda-viva*. Relata notícia do jornal *Folha de São Paulo*, mencionando como o contrarregra José Luís foi atirado de cima do palco e sofreu fratura da bacia, sendo internado em um hospital. Espelhos foram quebrados, aparelhos de som, holofotes e cenários destruídos. A atriz Ruth Escobar, dona do teatro, tentou apresentar queixa no DOPS e na 4ª Delegacia, mas não conseguiu que fosse registrada. Somente no outro dia pela manhã, os artistas conseguiram falar com o secretário de Segurança, que prometeu tomar providências. Também estiveram no Palácio dos Bandeirantes, para falar com o governador Abreu Sodré, mas ele estava viajando.

À noite, Chico Buarque esteve no teatro para prestigiar a encenação da peça, junto com o diretor José Celso, que ainda não estava informado do que acontecera. Várias vezes durante o espetáculo o público aplaudia os atores, numa clara manifestação de apoio e solidariedade pela agressão sofrida na noite anterior.

Depois dessa agressão, os atores reunidos em comissão elaboraram várias propostas e levaram às autoridades para tomada de providências. Mesmo prometendo resolver a situação, nada foi feito, apesar dos culpados terem sido identificados, capturados, mas logo depois liberados.

O elenco da peça resolveu continuar apresentando o espetáculo, apesar de estarem muito intimidados. A peça ficou um pouco mais de tempo em cartaz e depois começou a excursionar pelo país, sendo a primeira cidade Porto Alegre, onde conseguiram apresentar o espetáculo apenas um dia. Lá também sofreram um atentado. Dois atores foram sequestrados, ameaçados e abandonados a pé fora da cidade. No dia seguinte, o teatro amanheceu pichado com aviso indicando que a integridade física dos atores estava em perigo.

Ventura (1998) narra em sua obra que antes de começar a peça, os espectadores puderam ler num panfleto a seguinte ameaça:

Gaúcho! Ergue-te contra aqueles que, vindos de fora, nada mais desejam senão violentar a tua família e as tuas tradições cristãs, destruindo-as. Hoje preservaremos as instalações do teatro e a integridade física da plateia e dos atores. Amanhã, não! (VENTURA, 1998, p. 234)

Segundo Mostaço e Seidler (2004), também em Porto Alegre a censura continuou a perseguir a peça *Roda-viva*. O general Ito do Carmo Guimarães escreveu um telegrama à Censura Federal em Brasília: “Scrip (sic) completamente deturpado incontáveis palavrões inexistentes mesmo cenas obscenas, críticas

ofensivas governo e classes armadas PT perspectivas de consequências muito graves.” Como resposta e para aumentar ainda mais o clima de tensão, foi apresentada a portaria número 2468, assinada pelo general Aloysio Muthentaler: “Face razões apresentadas fica interdita a apresentação peça teatral “Roda Viva”, devendo ser dada ampla publicidade motivos decisão diretor geral”.

Nesse dia, a Liga de Defesa Nacional, em nota oficial, manifesta seu repúdio à imprensa “o que se quer numa audácia afrontosa, é vilipendiar, desde o fundo, o respeito às nossas mais arraigadas tradições cristãs, que figuram entre os componentes ativos da nossa sensibilidade cívica”.

O elenco de *Roda-viva* recebeu um aviso de que deveria deixar a cidade imediatamente. À noite seu administrador, Luis Adelo, e mais alguns atores, quando retornavam ao hotel foram agredidos, por cerca de trinta homens armados de revólveres, pistolas, cassetetes e soco inglês. Foram perseguidos até o hall do hotel, onde os funcionários ligaram para a Secretaria de Segurança, que respondeu: “Quem mandou vocês hospedarem esta gente?”

O diretor José Celso, comentando o ocorrido, diz que a invasão foi uma reação, uma resposta às ofensas, não a estética. Lamentou não ser compreendido nem mesmo pela própria imprensa que tirava fotos do palco quando toda a ação acontecia na plateia. Depois desse episódio em Porto Alegre a peça *Roda-viva* foi proibida em todo o território nacional.

Em seu livro *Chico Buarque letra e música*, Regina Zappa²² (1999) apresenta um dos episódios narrados por Chico Buarque a respeito:

²² Regina Zappa é jornalista, escritora, roteirista e professora universitária. Trabalhou na imprensa carioca e, por mais de 20 anos, no Jornal do Brasil. Fonte: <http://www.travessa.com.br/Regina_Zappa/autor/2B105C3A-8D45-4018-BCF1-08BE4AA4E21B> Acesso em: 12/12/2011.

“no DOPS, o general me perguntava sobre Roda Viva e eu dizia, ‘mas é uma sátira, não tem nada a ver com o governo, é uma crítica ao *show business*’. Aí esse general insistia: ‘Se não tem nada, por que uma hora o sujeito senta e defeca no capacete?’. Mas também não podia dizer que não era coisa minha.” Depois Chico soube que isso acontecia, não na sua, mas em outra peça, no mesmo Teatro Ruth Escobar, chamada *Feira paulista de opinião*. O Comando foi atacar a Feira, mas como era uma peça mais curta, já tinha acabado. Para não perder a viagem, caíram de pau no povo de *Roda viva*. (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 1999, p. 99)

Esta narrativa demonstra que para o “Comando” (Comando de Caça aos Comunistas), não importava a origem da ação, mas os seus efeitos. Isso fez com que, apesar de estarem a procura do elenco de *Feira paulista de opinião*, acabaram cometendo suas ações truculentas sobre o elenco de *Roda-viva*, sem mesmo ser este o objetivo daquele grupo.

A pesquisadora Cristina Costa (2006), em sua obra *Censura em cena*, sobre o processo de censura envolvendo a peça *Roda-viva*, relata que a peça é inicialmente liberada para maiores de 14 anos e após diversos pareceres, com censores frequentando diariamente as apresentações, foi liberada para maiores de 18 anos. Salaria que os processos de censura durante o regime militar adquiriram contornos mais sérios do que em épocas anteriores, até mesmo se considerado o Estado Novo e a atuação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Porém, percebe-se que os censores não agiam sozinhos e se valiam de manifestações de apoio da sociedade civil, através de telefonemas, telegramas e cartas de entidades e associações e da mídia, que se posicionava a favor ou dava espaço para que certas pessoas se fizessem ouvir e ler.

Com esses relatos, pode-se concluir que, apesar de Chico Buarque ter a intenção apenas de fazer uma sátira, uma crítica ao *show business*, como ele

próprio afirmava às autoridades ele, assim como o diretor José Celso, como homens de seu tempo e preocupados em denunciar a realidade social daquele momento, através de uma nova forma de fazer teatro conseguiram com sua arte fazer o povo refletir sobre os acontecimentos da época.

O conteúdo do espetáculo *Roda-viva*, com palavrões, slogans revolucionários, cenas e atitudes avançadas e até mesmo desrespeitosas para os padrões da época, notadamente quando simula cenas eróticas, inclusive envolvendo a Virgem Maria, por certo foi decisiva para que a censura atendesse às diversas reclamações e ocorrências de repúdio, proibindo definitivamente suas apresentações.

Outras questões retratadas, como a permissão da entrada de menores de 18 anos, favoreceram para que setores mais conservadores da sociedade daquele tempo fizessem manifestos radicalmente contra o espetáculo. Tão grande foi a repercussão que até políticos ocuparam tribunas para declarar-se contra e pedir sua interdição. Isto parece ter fortalecido a ação do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que passa a ter justificativas mais fortes para a prática da violência.

Assim, da mesma forma que os protestos acabam por resultar em alterações na condução política de um povo, os protestos, como ocorreram com o espetáculo *Roda-viva*, influenciaram a censura, que se sentiu impelida a proibir sua exibição em todo o Brasil.

A influência recíproca entre arte e sociedade é retratada na obra *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido, o qual afirma que a atividade artística:

estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Sob esta

perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 2000, p. 22)

Percebe-se, portanto, nos acontecimentos envolvendo *Roda-viva* que a arte influencia sensivelmente a sociedade, assim como a sociedade influencia a arte.

3.3 RODA-VIVA, BRECHT E A CENSURA

Segundo Luís Augusto Reis²³ (2006), desde a Grécia clássica, vários estudiosos têm se dedicado às ligações existentes entre teatro e poder. No século XIX, principalmente na Europa, mas também no Brasil, toda a reflexão sobre o teatro romântico pressupõe a negação de um modelo neoclássico imposto pela nobreza. A burguesia faz-se representar nos principais palcos das grandes cidades. Em seguida, a desilusão com a urbanização e a descrença nas promessas de uma vida melhor, proporcionada pela industrialização, fazem o teatro entrar no século XX cada vez mais próximo das questões sócio-políticas. Os ideais marxistas repercutiriam, então, de forma decisiva na teoria teatral do século XX, primeiramente em Erwin Piscator (1893-1966), com o seu *Teatro Político* (1929).

A partir dessa nova concepção do teatro, Erwin Piscator abre caminho para um de seus mais próximos colaboradores, Bertolt Brecht (1898-1956), revolucionar a dramaturgia e o espetáculo, alterando de forma irreversível sua função social e elaborando, com fundamento na assimilação crítica do marxismo, um teatro que redefine o realismo crítico e socialista, fundando o “teatro dialético”. Brecht rompe com a tradição teatral, propondo um teatro revolucionário.

²³ Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis é doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acesso em: 10/12/2011

Na introdução da obra *Teatro dialético* (1967), uma seleção de estudos teóricos escritos por Bertolt Brecht, Luiz Carlos Maciel ressalta que, além da função social, Brecht queria fazer um teatro útil. Desde os seus primeiros artigos, Brecht manifesta sua rejeição pelo teatro existente na Alemanha, tanto pela forma de apresentação quanto pelo comportamento habitual do público, e propõe um novo teatro. O teatro alemão da época foi qualificado de *hitlerista*, onde o ator deveria entorpecer a plateia, através da retórica mistificante e dos arroubos inflamados, em momentos climáticos que fariam mais tarde a glória do *Führer* nazista.

De suas noites boêmias em Berlim, Brecht trouxe a experiência de uma comunicação fácil, direta, imediata e popular, ainda que sob o risco do vulgar e do grosseiro. Tudo isso lhe dava a certeza de que o velho teatro burguês não era eterno e de que os elementos capazes de forjar o novo teatro já existiam. Brecht imaginava um teatro formado pelo público descoberto em Piscator, direto como o expressionismo e fácil como um *show* de cabaré, no qual os espectadores pudessem fumar e se descontraír e fossem capazes de analisar e julgar o que estavam vendo, ao contrário dos burgueses mumificados em seus colarinhos duros e hipnotizados.

A característica desta nova forma de fazer teatro foi aproveitada por José Celso Martinez Corrêa, quando dirigiu a peça *Roda-viva*, na qual estão presentes a comunicação fácil, e até grosseira, assim como o envolvimento do público, suscitando a possibilidade de julgamento dos que estavam assistindo.

Em sua obra *Estudos sobre teatro* (2005), Brecht destaca que o teatro épico tem um caráter profundamente estético e dificilmente se pode concebê-lo sem artistas, qualidade estética, fantasia, humor e simpatia. Sem tudo isso, não seria

possível realizar um teatro épico, pois, ele tem simultaneamente de divertir e de ensinar.

O humor e a diversão preconizados por Brecht em seu teatro épico são características de *Roda-viva*, pois o espetáculo – uma comédia musical – retrata ironicamente a vida de um ídolo da música pop, com suas dificuldades e transformações para se manter no auge da fama e do sucesso. A comicidade do espetáculo também é retratada nos comportamentos exagerados das personagens, nas gritarias, nas paródias de sucessos e nas críticas ao comportamento da sociedade e da juventude da época.

Exemplos dessa crítica são as mudanças radicais de Benedito Silva para Ben Silver e depois Benedito Lampião, imagens completamente diferentes uma da outra. O primeiro era um ídolo da música pop, todo estilizado, com um viés americanizado, e o segundo, um ídolo da música brasileira, com características regionais.

Ainda em *Estudos sobre teatro*, Brecht descreve a técnica de representação utilizada em alguns teatros para distanciar os acontecimentos apresentados do espectador. Ele afirma que os objetivos da técnica do efeito do distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios utilizados eram de natureza artística e, para atingir o objetivo mencionado com a utilização deste efeito, é condição que não se produza qualquer atmosfera mágica e nenhum “campo de hipnose”. Outra condição para se produzir o efeito de distanciamento é que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar.

A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 2005, p. 104)

Em outro de seus estudos, Brecht formula em maiores detalhes sua ideia de um teatro épico, apresentando uma tabela comparativa entre o teatro dramático e o teatro épico, indicando algumas das modificações de maior importância na forma de um e de outro:

A forma dramática do teatro

É ação

Faz participar o espectador na ação

Consome-lhe a atividade

Desperta-lhe sentimentos,

Vivência.

O espectador é jogado dentro de alguma coisa.

Sugestão

Os sentimentos são conservados tais como são.

O espectador está no interior da ação, participa.

Supõe-se que o homem é algo conhecido.

O homem é imutável

Interesse apaixonado pelo desenlace.

Uma cena em função de outra.

Progressão.

Desenvolvimento linear.

A forma épica do teatro

É narração

Faz do espectador um observador—mas

Desperta-lhe a consciência crítica,

Exige-lhe decisões

Visão do mundo.

O espectador é colocado diante de alguma coisa.

Argumento

Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.

O espectador está de frente, analisa.

O homem é objeto de uma análise.

O homem se transforma e pode transformar.

Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.

Cada cena para si.

Construção articulada.

Desenvolvimento retilíneo.

Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento	Razão.

Este esquema não apresenta oposição absoluta, mas simplesmente variações de matiz. Assim, dentro de uma representação destinada a informar o público, podemos fazer apelo tanto à sugestão afetiva, quanto à persuasão puramente racional. (BRECHT, 1967, p. 59)

Brecht faz, ainda, uma comparação dos esquemas da forma dramática e da forma épica, em relação aos sentimentos e pensamentos do espectador:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. – É assim que eu sou. – Sempre será assim. – O sofrimento desta pessoa me compunge porque não há saída para ela. – Isto é a verdadeira arte: tudo é evidente por si mesmo. – Eu choro com aqueles que estão chorando e rio com aqueles que estão rindo.

O espectador do teatro épico diz: Eu não teria pensado nisso. – Não se deve agir assim. – Isto é verdadeiramente extraordinário, é quase incrível. – Isto não pode continuar. – O sofrimento desta pessoa me compunge porque sem dúvida haveria uma saída para ela. – Isto é a verdadeira arte: nada aí é evidente por si mesmo. – Eu rio dos que estão chorando e choro dos que estão rindo. (BRECHT, 1967, p. 97)

Em *Roda-viva* predomina a forma épica de teatro. Existe a figura de um narrador, às vezes falando de si mesmo, às vezes representado pelo apresentador de televisão. O enredo desperta no espectador a observação e a crítica daquilo que está assistindo: as correrias, as gritarias, a mudança comportamental do ídolo Ben Silver, o comportamento desonesto de Anjo e Capeta, a comparação com a vida social e política da população. Tudo isso, favorece no espectador a análise e conscientização sobre a realidade, exigindo dele uma ação.

A influência das obras de Brecht no teatro brasileiro, segundo Fernando Peixoto²⁴ (1989), teve início em 1945, com a encenação, em São Paulo, da peça *Terror e Miséria do III Reich*. Brecht chega, portanto, como escritor antifascista, denunciando a sutil penetração do nazismo no cotidiano da sociedade. No entanto, sua obra teatral e seu pensamento teórico ultrapassariam o universo socialista, após o triunfo da temporada do *Berliner Ensemble*, trupe do dramaturgo, em Paris, em 1956, justamente o ano de sua morte.

No ano de 1960, porém, Brecht começa a influenciar mais decisivamente os homens do teatro no Brasil, entre eles Chico Buarque de Holanda e José Celso Martinez Corrêa. Influencia ou desperta diversificado entusiasmo em muitos, mas, sobretudo, invade os três principais centros de produção do teatro político brasileiro, nos anos que antecedem o golpe militar de 1964: O *Teatro de Arena*, o *Teatro Oficina*, o *Centro Popular de Cultura - CPC*, da UNE. No CPC, a obra de Brecht surge como um problemático antídoto: enquanto Piscator estimulava uma tendência radical ao sectarismo político, Brecht introduzia um conceito sadio de teatro dialético. Amplia os horizontes para a construção de um teatro participante, que essencialmente assume o significado não instrumentalizado da qualidade estética, enquanto arma transformadora de reflexão e diálogo entre palco e plateia.

Peixoto (1986), detalhando a confusa mística do protesto, assevera que fazer um espetáculo para concretizar uma denúncia contra a opressão e a repressão pressupõe atingir espectadores que estejam, temporariamente, anestesiados ou adormecidos pela mistificação oficial, ou que sejam menos ou mais favoráveis a

²⁴ Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (1937-2012). Foi jornalista, diretor teatral, ator de teatro, cinema e televisão. Tem diversos trabalhos sobre teatro, publicadas no Brasil e em diversos países. Autor de diversos livros sobre teatro. Escreveu a maior parte dos verbetes sobre teatro da Enciclopédia Mirador Universal. Tradutor de textos de Gorki, Brecht, Sartre, Molière, Oswaldo Dragún dentre outros. Foi professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

determinados tipos de opressão e repressão, ou, indiferentes, talvez fechados em universos pessoais, portanto socialmente pouco responsáveis ou pura e simplesmente espectadores, que ignorem a verdade dos fatos encenados. O teatro político não propõe apenas um simples ato esquemático de indignação e protesto, mas uma reflexão. O teatro não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar aqueles que transformam as relações de produção. Nesse sentido, o espetáculo *Roda-viva* busca a conscientização do espectador para a opressão, não somente do artista pela indústria cultural, mas também da própria falta de liberdade de expressão que oprimia a classe artística.

Dessa maneira, a temática política no teatro encontra maiores expressões a partir de um sentimento de nacionalismo, com um movimento de ascensão das massas populares, como forma de contestação da estrutura de poder.

Analisando as características da dramaturgia brechtiana e a situação social e política brasileira da época da escritura de *Roda-viva*, percebe-se claras aproximações, que residem no fato de o teatro de Brecht ser essencialmente voltado a despertar no espectador uma visão diferente do mundo e o forçando a tomar uma decisão. Dessa forma, a argumentação suscitada pelo enredo de *Roda-viva* passa a despertar no espectador um sentimento de revolta com os acontecimentos, principalmente relacionados à opressão do regime militar, assim como do consumismo e americanismo exacerbados, num sentimento de nacionalismo.

Certamente, esse viés do teatro de Brecht representado muito claramente em *Roda-viva* era um dos pontos visados pela censura do regime militar. Naturalmente, não interessava para o regime a liberação dos espetáculos teatrais,

assim como ocorria com muitas músicas do mesmo período, que suscitassem qualquer tipo de reflexão, que pudesse gerar revolta na população.

Dessa maneira, a censura agindo previamente, através do forte poder coercitivo, tentava a todo custo calar a classe artística e evitar que temas atuais e de interesse geral da população fossem discutidos abertamente e dessa forma a perpetuação no poder se tornasse mais facilitada.

4 RODA-VIVA: TEXTO E INTERTEXTO

Roda-viva, de Chico Buarque, é uma comédia musical em dois atos. Foi escrita em 1967 e encenada pela primeira vez em 15 de janeiro de 1968, no teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, tendo no elenco: Heleno Prestes, como o ídolo Ben Silver; Marieta Severo, como sua mulher Juliana; Antonio Pedro, Flávio São Tiago e Paulo César Peréio. Em São Paulo, *Roda-viva* estreou em 22 de maio de 1968, no Teatro Ruth Escobar (sala o Galpão), com o mesmo elenco, exceto Marieta Severo, que foi substituída por Marília Pera.

4.1 TEXTO: ASPECTOS DA ESTÉTICA DE BRECHT EM *RODA-VIVA*

Chico Buarque escreveu o texto de *Roda-viva*, mostrando, através de um enredo contestador, toda a sua contrariedade com o meio de comunicação que estava massificando e oprimindo a todos a sua volta.

O enredo de *Roda-viva* narra ironicamente o meteórico sucesso de um cantor de música popular brasileira (Benedito Silva), cujo empresário é denominado de Anjo da Guarda, mas que não faz jus a essa designação religiosa. Sua intenção é levar o rapaz a alcançar o sucesso para explorá-lo e receber seus 20% de todo o lucro.

No primeiro ato da peça, o Anjo faz Benedito cultuar a televisão, como se fosse uma deusa, e viver somente em função dela. Transforma Benedito numa celebridade, muda o seu visual da cabeça aos pés, inclusive o seu nome passa a ser Ben Silver, para se americanizar como tudo naquela época.

Quem não gosta nada disso é sua esposa Juliana, mas como era dedicada e não tinha voz ativa para nada, acaba aceitando a situação, apesar de contrariada e de não gostar do novo visual do marido.

Com a entrada de Benedito para o mundo televisivo, sua vida passa a ser vigiada dia e noite. É controlado pela televisão e perde a privacidade e liberdade com sua esposa Juliana, quando vê sua casa ser invadida por um programa intitulado “O artista na intimidade” e precisa fingir que Juliana é sua irmã.

Benedito deixa-se seduzir pela fama e pelo dinheiro fácil e, fulminado pela ascensão repentina, vai conversar com o seu amigo Mané, que se encontra debruçado sobre a mesa de um bar, com uma garrafa e um copo em sua frente. O novo astro começa a falar sobre a bela vida que irá ter: muito dinheiro, várias mulheres, carros, casas, enfim, tudo o que irá conseguir. Mané não se deixa impressionar e diz que Benedito nunca o enganou.

O empresário Anjo da Guarda surge em cena novamente acompanhado de seu amigo Capeta, que no enredo representa a imprensa. Os dois surgem ao som de uma marchinha carnavalesca para deixar claro que são amigos. Portanto, apesar do aparente antagonismo de seus nomes, fazem parte do mesmo universo e só querem obter lucro com o sucesso de Ben Silver, demonstrando que no mundo dos negócios vale tudo.

Quando o Capeta vai apresentar o novo astro e a multidão invade o palco ao som de um prefixo musical grandiloquente, o Anjo pede calma para todos e um minuto de silêncio em homenagem à chegada de “Sua Eminência o IBOPE”, explicando ser este o representante oficial da divina luzinha vermelha, a televisão. É ele quem dá os resultados positivos e negativos de tudo o que acontece com os

programas e astros da TV. Por isso, precisa ser muito bem tratado, pois é ele quem tem poder de elevar ou destruir todos aqueles que o cercam.

O primeiro ato da peça, que inicia com o povo esfarrapado em procissão, cantando em ritmo religioso versos como: “falta feijão na nossa cuia” e “falta urna pro meu voto”, termina com Benedito no auge de sua fama, cercado por muitos fãs e elevado a ídolo nacional, e o povo cantando, agora em ritmo de macumba, “já tem feijão na nossa cuia” e “és o nosso salvador”. Essas passagens marcam um antagonismo entre o início e o fim do primeiro ato, onde o protesto inicial contra a fome e a falta de liberdade passa a uma situação diferente. Agora o povo tem comida e um “salvador”.

O segundo ato da peça mostra Benedito enfrentando as dificuldades de ser um ídolo de sucesso. Mostra a perda da privacidade de sua vida e os problemas com o Capeta que o delata ao público, fazendo chantagens através da difamação, contando que ele é casado para denegrir sua imagem.

O Anjo, como bom empresário e agenciador de Benedito, dá uma grande quantidade de dinheiro ao Capeta para ele desmentir o casamento do astro, dizendo que Juliana é sua irmã. Depois disso, passa um sermão em Benedito e Juliana, para que nunca mais demonstrem intimidade nenhuma perto de ninguém, para que ele não tenha mais prejuízo.

Depois desses fatos, Benedito vai procurar Mané novamente e queixa-se de tudo o que está vivendo. Mostra arrependimento por ter se deixado seduzir pela fama e pelo dinheiro e começa a recordar de fatos passados na vida dos dois amigos. Acabam se embebedando e saem pelas ruas da cidade. Agridem o Povo e

são fotografados por Capeta, que anuncia como notícia extra que Ben Silver anda constantemente embriagado e que suas fãs já começam a notar.

Mais uma vez, o Anjo oferece uma boa quantidade de dinheiro ao Capeta, que desmente tudo e anuncia que Ben Silver doará seus bens para fins caritativos. Depois deste episódio, o Anjo anuncia que Ben Silver está morto e que deverá renascer como um autêntico cantor da música brasileira. Esta música deverá ser honesta, pura, ligada às nossas raízes e para isso ele deverá mudar de nome: será de agora em diante Benedito Lampião. Também suas roupas precisam acompanhar esta mudança, ele passará a vestir-se de vaqueiro.

Logo em seguida, o Anjo informa a Benedito que recebeu uma proposta para ele se apresentar nos Estados Unidos. Uma semana no Carnegie Hall, hospedagem no Waldorf Astoria. Benedito fica confuso e diz ao Anjo que acabou de receber títulos de “Rouxinol Verde-Amarelo”, “Gladiador dos Operários”, “Tiradentes 67” e de repente vai cantar nos Estados Unidos.

O Anjo convence-o de que no Brasil o sucesso se faz nas coxas, mas nos Estados Unidos ele irá se promover muito mais, ficar mais famoso, ganhar mais dinheiro. Quando o Capeta fica sabendo de tudo isso, oferece-se para ir junto. Mas O Anjo, magoado com ele por ter difamado Benedito, não lhe dá a mínima atenção. Até debocha dizendo: “Não não, entrevistas, só coletivas! E internacionais! Os capetas provincianos que se danem!”

O Capeta promete vingança para quando Benedito retornar.

O Anjo, quando chega com Benedito dos Estados Unidos, anuncia que foi sensacional. Benedito foi aplaudido de pé pelos americanos. E o Capeta, cumprindo sua vingança, começa o processo de difamação. Diz que Benedito, entre outras

coisas é bêbado, casado, entreguista e homossexual. Pede ao povo que o receba com vaias, pois ele vendeu nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque. O Anjo mais uma vez tenta salvar o nome de Benedito, mas não tem jeito, a única solução é a sua morte, que agora precisa ser de verdade, pois não adianta criar um novo ídolo. Juliana sugere que eles voltem para os Estados Unidos, mas o Anjo diz que lá Benedito já é “laranja chupada”, ou seja, também está desgastado.

O Anjo começa a avaliar e propor qual seria a melhor forma para Benedito morrer: cortar os pulsos, forca, barbitúricos, viaduto, crucifixão. Benedito, vendo que não tem mais nada a fazer, começa as despedidas de Mané e de Juliana, que lhe chama de *Benedictus*, dando a seu nome um caráter mítico.

O Povo, em coro, exige a morte do superado ídolo gritando “Que morra, que morra, que moorra”. Benedito profere as palavras “como é para o bem de todos e felicidade geral da nação. Digo ao povo que morro”. Com um rufar de tambores, Benedito toma a direção de um automóvel e ouve-se um estrondo. Benedito cai fulminado ao som de uma música religiosa e o Povo entra cantando: “foi o feijão da nossa cuia, foi por nós um sacrifício, ossos do ofício, aleluuuuuia”. Depois, o Povo amontoa-se sobre o corpo do cantor para devorá-lo, como num ritual antropofágico.

Juliana chora a morte de seu marido e grande amor, mas o Anjo, esperto como sempre, e de olho nos lucros que a morte de Benedito ainda pode render para ele, consola Juliana, dizendo-lhe que já preparou um modo de perpetuar a lembrança do rei. Juliana irá se apresentar num *show* de televisão para cantar músicas de Benedito, ela será ainda melhor do que ele.

O Capeta, em notícia extra, anuncia o suicídio de Benedito e já adianta para o Povo uma nova rainha, Juju, a viúva do rei. O Povo aclama a nova artista que surge vestida à moda *hippie*, muito comum naquela década, carregada nos ombros do Povo. A peça termina com todos os atores entrando no palco ao som de guitarras, como num imenso carnaval. A *Roda-viva* continua rodando, não pode parar. A indústria do entretenimento e a indústria cultural têm que continuar.

Os atores cantam a música final da peça, que fala de guerra, morte, miséria, terrores e da terra em que se plantam flores. Dirigem-se ao público com as seguintes palavras da última estrofe, que está mais relacionada ao plano formal da obra, sendo bem típica do desfecho de peças feitas à maneira épica:

Quem não gostou desta peça
Saia daqui, diga horrores
Nos divertimos à beça
E também flores, flores, flores.
(BUARQUE, 1968, p. 75)

Os atores encerram a peça atirando flores sobre a plateia.

4.1.1 Elementos da dramaturgia brechtiana

Para análise dos elementos da dramaturgia em *Roda-viva*, foram utilizados os postulados teóricos de Bertolt Brecht presentes em suas obras *Estudos sobre teatro*, publicada no Brasil em 2005, e *Teatro dialético*, que é uma coletânea de materiais teóricos do dramaturgo, organizada e prefaciada por Luiz Carlos Maciel.

No que cabe às características do teatro brechtiano, algumas delas foram apresentadas no subcapítulo destinado ao estudo das aproximações entre *Roda-viva*, Brecht e a censura, porém, dos postulados desse dramaturgo, as que se

percebem presentes em *Roda-viva*, sem a intenção de esgotar o assunto, são as seguintes:

a) distanciamento: Brecht inspirou-se na arte dramática chinesa para introduzir a técnica do distanciamento em suas peças, na estruturação de seu *teatro épico*.

O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente. (BRECHT, 2005, p. 75-76)

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, observando-se a si mesmo e a tudo o que está representando com alheamento ou distanciamento. O distanciamento tem por objetivo conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica dos acontecimentos que se passam a sua frente, excluindo a catarse. Para atingir este objetivo, é condição que não se produza qualquer atmosfera mágica e nenhum “campo de hipnose” que favoreça a empatia. Outra condição é que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar.

Essas características são observadas no início do enredo de *Roda-viva*, quando, entrando bem à vontade, Benedito dirige-se ao público:

Boa noite senhoras, boa noite senhores

Com satisfação é que apresentarei...

(Entra câmera com luz vermelha acesa.)

(Voltando para a câmera, empostando a voz, perdendo a naturalidade.)

Aos caros e ilustres telespectadores

Esta comédia onde sou ídolo e rei

Eu sou Benedito, artista absoluto

Cantor magnífico e ator principal
Mas peço licença só por um minuto
Que aí vem um simpático comercial. (BUARQUE, 1968, p. 15-16)

Este trecho da peça demonstra que o artista se transforma diante das câmeras e perde a sua naturalidade, estando alheio ao espectador e voltado ao telespectador, como que envolvido por essa máquina transformadora.

Mais um elemento marcante na concepção brechtiana é o *gestus*, mas este não é entendido apenas como um simples gesticular, com movimentos de mão para sublinhar ou começar qualquer passagem da peça. São atitudes globais, onde a linguagem se apoia nos gestos para mostrar determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras. É uma linguagem-gesto. Brecht entende que, para o músico, essa linguagem-gesto deve valer como princípio artístico, pois, provavelmente, auxilie o músico a elaborar os seus textos de uma forma viva e facilmente apreensível.

É importante, porém, que este princípio de procurar sempre o “gesto” lhe permita assumir, ao criar a música, uma posição política, para tanto, necessita elaborar um “gesto social”. Brecht define o “gesto social” como “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 2005, p. 109) ou o “gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005, p. 225).

Na obra *Roda-viva* a concepção brechtiana de “gesto” e “gesto social” auxilia o autor a elaborar os textos das músicas apresentadas no enredo, na medida em que esses textos discutem as atitudes da sociedade da época, que estava influenciada pelo consumismo exacerbado e o americanismo, incitados pela mídia

televisiva. O enredo simula os problemas vividos pela sociedade, permitindo aos espectadores tirar conclusões a respeito do que se via no palco e o que se vivia na vida real.

b) Músicas: uso massivo da música durante todo o enredo, integradas às ações das personagens.

Por ser uma comédia musical, Chico Buarque procurou dar ênfase às músicas durante todo o enredo da peça, para que seus personagens fossem valorizados, e também para que os espectadores pudessem entender as cenas que se passavam no palco. Por certo, Chico Buarque tinha a consciência do artifício da música-gesto usado por Bertolt Brecht em suas peças de teatro. Por isso, quando fez *Roda-viva* usou músicas para transmitir ao público todo o seu pensamento e conseguir êxito com a sua produção. Brecht enfatiza que o comportamento do músico para com o texto, do relator para com o relato, revela o grau da sua maturidade política e, simultaneamente humana. Não há artista que não saiba que os temas são por si sós próprios, numa certa medida, ingênuos, despidos de atributos, vazios e autossuficientes. Só o gesto social, a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda lhes inculcam um caráter humano.

Segundo Rabelo, na peça há um coro que funciona como caixa de ressonância do enredo e representa o comentário, a crítica e o julgamento, dado pelo povo, pelos músicos, pelo personagem Mané e pelas repercussões dos acontecimentos na imprensa.

Esta característica está presente em *Roda-viva*, quando Benedito e Mané conversam sobre a nova vida que Benedito assumiu. Depois que o novo ídolo

queixa-se de todos os problemas que está vivendo por ter se tornado um astro da televisão, o povo começa a cantar ao fundo a música *Roda-viva*, tema da peça.

Tem dias que a gente se sente	A roda da saia, a mulata
Como quem partiu ou morreu	Não quer mais rodar, não senhor
A gente estancou de repente	Não posso fazer serenata
Ou foi o mundo então que cresceu	A roda de samba acabou
A gente quer ter voz ativa	A gente toma a iniciativa
No nosso destino mandar	Viola na rua, a cantar
Mais eis que chega a roda-viva	Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá	E carrega a viola pra lá
	Roda mundo, etc.

Roda mundo, roda gigante	O samba, a viola, a roseira
Roda-moinho, roda pião	Um dia a fogueira queimou
O tempo rodou num instante	Foi tudo ilusão passageira
Nas voltas do meu coração	Que a brisa primeira levou

A gente vai contra a corrente	No peito, a saudade cativa
Até não poder resistir	Faz força pro tempo parar
Na volta do barco é que sente	Mas eis que chega a roda-viva
O quanto deixou de cumprir	E carrega a saudade pra lá
Faz tempo que a gente cultiva	Roda mundo, etc.
A mais linda roseira que há	(BUARQUE, 1968, p. 51-52)
Mais eis que chega a roda-viva	
E carrega a roseira pra lá	
Roda mundo, etc.	

A letra da música *Roda-viva* também tem como característica o afastamento, mostrando o confronto entre a individualidade e o sistema massificador, suscitando uma reflexão no ouvinte-espectador sobre o poder dessa roda viva – a poderosa indústria cultural – aliada a um sistema opressivo – a ditadura – que tolhe a liberdade de expressão do artista.

A cada giro, essa roda vai levando alguma coisa: primeiro o sentimento, a esperança, a impotência diante de uma situação, carregando com ela o próprio destino, como o giro do mundo que não se pode impedir ou de uma roda-gigante, de um redemoinho, de um peão e até do tempo, que não se percebe e não se pode impedir de passar. Depois, mesmo tentando lutar para mandar no destino, a luta parece que não vai ser vencida. Vêm os sentimentos daquilo que devia ter sido feito e não foi, mas a esperança de cultivar uma roseira e ver uma rosa na roseira não acabam. Chega a roda viva e leva tudo novamente, inclusive o que sobrou da esperança. A esperança se vai e tudo passa a ser proibido. Com isso, a saia da mulata não quer mais rodar. A palavra não pode ser dita, a música não pode ser cantada, o samba não pode mais ser dançado, a iniciativa não pode ser tomada. Chega a roda viva e carrega tudo novamente; fica apenas a saudade, que também é carregada e tudo continua indefinidamente.

Em suas notas sobre a ópera, Brecht afirma que foi preciso dar música à palavra e apresenta as seguintes modificações essenciais:

A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	que interpreta o texto
Música que impõe o texto	que pressupõe o texto
Música que ilustra	que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	que revela um comportamento
(BRECHT, 2005, p. 32)	

Chico consegue exprimir este pensamento brechtiano em sua peça, quando, logo após o escândalo provocado pelo Capeta ao declarar que Ben Silver era casado, Anjo decide aniquilar Ben Silver e transformá-lo em Benedito Lampião para continuar nas paradas de sucesso, Benedito canta:

Percorri o mundo inteiro	Mas garanto que o meu filho
Tenho muito que contar	Não vai sofrer isso não
Este mundo traiçoeiro	Numa outra encarnação
Por bem ou por mal vai mudar	Já fui vaca sim senhor
Não há cabra mais valente	Hoje sou touro brigão
Do que eu neste lugar	Sou guerreiro de valor
Pois até o último dente	Eu nasci neste sertão
Estou disposto a lutar	Não arredo pé daqui
Fui vaqueiro e andarilho	Nem que Deus....
Sofri muito no sertão	(BUARQUE, 1968, p. 63-64)

Chico Buarque, como músico, sabia que se o espetáculo tivesse músicas que conseguissem prender a atenção para o texto que estava sendo apresentado, conseguiria êxito em sua obra. Portanto, compôs músicas fortes e que deixavam evidente essa intenção. Percebe-se que as músicas presentes em *Roda-viva* respondem à proposta brechtiana de facilitar a compreensão do texto, interpretar e pressupor o texto, bem como assumem uma posição contestadora em relação à realidade social e ao comportamento do cidadão brasileiro.

c) Análise crítica da realidade: o artista é posto em discussão e não apenas retratado.

Para Brecht o teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade.

Ele argumenta que:

necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 2005, p. 142)

Era isso que Chico Buarque queria despertar nos espectadores que fossem assistir a sua peça. Não queria que as pessoas tivessem somente as sensações, mas a oportunidade de refletir ao ver as cenas e poderem aceitar e modificar a realidade em que viviam.

Através da imagem do ídolo Ben Silver, Chico Buarque coloca-o em discussão e não apenas é retratado. A transformação de Benedito faz com que o espectador reflita sobre a realidade da época da escrita da peça, quando muitos cantores brasileiros iniciavam suas carreiras utilizando-se de nomes estrangeiros e cantando músicas em inglês²⁵. A transformação de Benedito inicia quando o Anjo diz:

Nós vamos começar pelo
Modo de apresentação
Hummmm... um tapa no cabelo
Na barriga um cinturão
Vai um terno prateado
Mas no estilo militar
Que hoje está muito falado
Vai um boné na cabeça
Fivela de ouro no pé
E um boneco, não se esqueça!
Compre um bronzado de sol
Um santo de devoção
Um time de futebol
Compre um mordomo, um carrão
Sotaque lá do Alabama

²⁵ Alguns cantores que ficaram conhecidos no país: Mark Davis e Uncle Jack, nomes utilizados por Fábio Airoso Galvão (Fábio Junior); Morris Albert, cujo nome real é Maurício Alberto Kaysermann; Christian, cujo nome real é José Pereira da Silva Neto (atualmente faz sucesso em dupla sertaneja com seu irmão Ralf); Michael Sullivan, cujo nome real é Ivanilton de Souza Lima, e Christian Burg e Tony Stevens, nomes utilizados por Jessé Florentino dos Santos. Fonte: *Coleção Hits Again*, Globodisk, 1999.

Arranje um tique nervoso
 Pra justificar a fama
 Fama...de homem famoso
 (BUARQUE, 1968, p.16-17)

O que se percebe nessa transformação de Benedito é a criação de imagem que mistura estilos do *cowboy* norte-americano ao militar e alia luxo aos aspectos da cultura popular brasileira, como a religiosidade e o futebol.

A primeira cena da peça, na qual o Povo esfarrapado entra em procissão entoando um canto religioso, também suscita uma reflexão. Logo após a apresentação de Benedito para o público, o Povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a plateia aos gritos de “comprem! comprem!”. Com um fundo musical próprio para desfile de modas, os figurantes vão despindo Benedito. É uma crítica ao consumismo exacerbado motivado pela mídia televisiva, pela indústria cultural que cria estes mitos, com o intuito de atingir, principalmente, as massas, além da euforia das fãs em relação aos ídolos emergentes da música popular brasileira, incluindo o próprio Chico Buarque.

Logo depois do anúncio feito pelo Capeta sobre o surgimento do novo astro, a multidão invade o palco em balé desconjuntado ao som do prefixo musical grandiloquente.

ANJO

Calma! Calma! Calma, minha gente! Um minuto de silêncio em homenagem à chegada de Sua Eminência... o IBOPE!

(Guitarras estridentes marcam o lê-lê-lê que os figurantes cantam: IBOP... IBOP ... IBOP...)

[...]

(Diante da câmera, os artistas restantes estiram os braços afastando os concorrentes e procurando o primeiro plano. Quando se apaga a luz da câmera visada, voltam-se todos aos empurrões para outra câmera, em dança absurda.)
(BUARQUE, 1968, p. 33-35)

Aqui, mais uma vez, aparece a crítica da pressão que a televisão faz sobre seus ídolos em busca da audiência medida pelo Ibope, que é considerado sua “eminência”, pela sua importância no mundo televisivo. O Ibope adquire grande importância para a indústria cultural em geral, pois é o termômetro da aceitação popular.

Depois de encerrada sua primeira apresentação, Benedito atira trocados que os artistas inválidos disputam arduamente. Nova distribuição de gorjetas e Anjo vai expulsando os inválidos. Saem todos, exceto Benedito. Cada vez mais selvagens, os mendigos começam a despir Benedito, cantando um hino religioso em ritmo de macumba. No ponto alto da selvageria dá-se o corte simultâneo de luz e som. Esta passagem representa a distribuição dos lucros gerados pelo sucesso do ídolo, porém, enquanto ele ainda está no auge de sua carreira, suscitando reflexão sobre a possível condição do artista, cuja decadência pode deixá-lo como os artistas inválidos, brigando por alguns trocados.

Outras questões sobre a realidade do artista estão relacionadas à vida do próprio autor Chico Buarque. Partes das falas e das ações das personagens retratam algumas passagens de sua vida, como por exemplo; o sucesso repentino de Ben Silver tem relação direta com o sucesso repentino de Chico Buarque. Após ter vencido o segundo festival de música popular brasileira, com a música *A banda*, vê sua vida completamente invadida pelo assédio das fãs.

Sobre essa passagem da vida de Chico Buarque, Zappa (1999) relata que:

Chico foi contratado pela TV Record para apresentar um programa musical junto com Nara Leão que havia interpretado a sua música *A banda* no Festival da Canção. Na época ele e Simonal tinham os maiores salários da TV brasileira, só perdiam para Roberto Carlos. A televisão trazia fama rápida. “Aí a gente ficava realmente conhecido”, “de não poder andar na rua”. Tinha gente gritando na entrada da TV, muitos fãs. [...] “Esse negócio de gente gritando, gente querendo pegar, não tinha nada a ver com aquele tipo de trabalho”. (ZAPPA, 1999, p. 62)

Isso tem relação com a crítica que faz na peça *Roda-viva* sobre esse aspecto da vida do ídolo, em função do sucesso repentino, resultado da grande abrangência dos meios de comunicação, principalmente da televisão.

A esse mesmo respeito, Carvalho (2004) analisa que o segundo ato da peça caracteriza-se pelo controle a que o ídolo deve estar submetido. A vida particular deve ser mantida em segredo. Dessa forma, suas atividades devem estar direcionadas aos desejos de seu público e da própria mídia, em detrimento de sua vida privada.

Porém, a análise das implicações da exposição da vida pública das pessoas, que muitas vezes lhes causam sérios prejuízos, passa pela análise dos conceitos de publicidade social. Wilson da Silva Gomes²⁶ (1999), em seus escritos que tratam da esfera pública, política e *media*, apresenta uma discussão sobre os conceitos de esfera pública, envolvendo diversos aspectos, incluindo o debate público e *media*. Tratando do que considera como esfera de visibilidade pública, este autor menciona:

A pergunta aqui, portanto, há de ser sobre a caracterização da publicidade social enquanto cena pública midiática. [...] Nos referimos genericamente aos *media* quando temos em mente pelo menos três coisas distintas: a) instituições ou sujeitos sociais (quando se diz, por ex., “a mídia atacou o Presidente”); b) aparatos técnicos

²⁶ Wilson da Silva Gomes é doutor em Filosofia pela Pontificia Università San Tommaso D'aquino, Itália. Professor titular da Universidade Federal da Bahia.

e artísticos da engenharia de emissão de mensagens (quando falamos de “complexidade das novas mídias”; c) sistema de expressão ou mensagens disponíveis (como quando se diz “a imagem do Presidente na mídia”). É justamente o sistema expressivo formado pelo conjunto da emissão dos *media* que constitui a esfera de visibilidade pública, disponibilizando para público, ou para o sistema dos seus fruidores ou apreciadores, uma espécie de quadro do mundo. (GOMES, 1999, p. 220)

Essas argumentações suscitam refletir sobre o poder e influência que os meios de comunicação exercem sobre a vida privada das pessoas. Trazendo essas argumentações para a peça *Roda-viva* e relacionando ainda com a vida real dos astros, estrelas e pessoas influentes, notadamente os de vida pública, como no caso citado o presidente da república, pode-se enfatizar que a visibilidade social dessas pessoas influencia fortemente a sua vida privada. Dessa forma, artistas de renome e pessoas influentes são cerceados em sua liberdade, pois nada do que fazem deixa de ser controlado pelo assédio das lentes e câmeras de TV, que os persegue em todos os momentos, causando muitas vezes problemas sérios para eles. Vemos aqui uma aproximação entre o poder cerceador da mídia e o poder instituído pelos militares.

No enredo, Ben Silver está tão comprometido com a mídia que já não é mais dono nem de sua própria vida. Não tem mais liberdade para fazer o que quer, nem mesmo dizer que Juliana é sua esposa. O artista vê-se, segundo a peça, apropriado e controlado tanto pela censura moralista do governo quanto pela censura capitalista da mídia.

Diógenes André Vieira Maciel²⁷ (2004) argumenta que após Chico ter alcançado sucesso com a música *A banda* criou-se uma verdadeira “chicolatria” ao seu redor. A televisão, do dia para a noite, levava ao estrelato nomes até então desconhecidos do grande público. Logo após Chico ter vencido o II Festival de Música Popular Brasileira (1966) da Rede Record, ele e Nara Leão, intérprete de sua música, foram apresentar um programa na mesma emissora, intitulado *Pra ver a banda passar*.

Chico Buarque passou a ser unanimidade nacional e sua vida tornou-se uma verdadeira roda viva. Viajava por todo o Brasil e também para o exterior. Onde se apresentava, todos queriam homenageá-lo. Recebeu o título de Cidadão Paulistano e foi recebido por uma verdadeira multidão em Curitiba no ano de 1967.

Na peça, após o término da canção *Roda-viva*, Benedito e Mané continuam conversando e bebendo. Relembra, através de diálogos curtos, as aventuras, as conquistas, os amigos do passado. Neste trecho da peça pode-se notar a referência implícita do autor à ditadura, ao comunismo, às prisões, representando a situação social e política que vigorava no país.

BENEDITO

Que é de Rita?

MANÉ

Casou

BENEDITO

De Dora?

MANÉ

Morreu

BENEDITO

²⁷ Diógenes André Vieira Maciel é doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, onde é professor. Fonte: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>> Acessado em: 10/12/2011.

E Moacir?

MANÉ

Foi preso

BENEDITO

Tim-Tim

MANÉ

Vá lá

BENEDITO

Lembra da escola?

MANÉ

E quem não há de lembrar...

BENEDITO

Há ... arquitetura...

MANÉ

Deixa pra lá

BENEDITO

Ha-ha ... que vida dura

MANÉ

De lascar

BENEDITO

E o partido?

MANÉ

Sei lá eu...

BENEDITO

Está falido.

MANÉ

Morreu

BENEDITO

Que infelicidade...

MANÉ

Você era mau comunista

BENEDITO

Não, sério, tenho saudades

MANÉ

Saudosista.

BENEDITO

E Ana Maria?

MANÉ

A vigarista...

BENEDITO

A Bahia?

MANÉ

Tá viva e ainda lá

BENEDITO

Farol, mercado, Amaralina ... Tabariz ...

MANÉ

Saravá

BENEDITO

Você ia casar com a rumberia, de casaca e tudo ...

MANÉ

Ha-ha-ha-ha...

(BUARQUE, 1968, p. 52-56)

As frases curtas, o diálogo seco, o falar nas entrelinhas remetem à ideia de censura e do cerceamento da liberdade de expressão. Há mais conteúdo no que se cala do que no que se diz efetivamente. O passado individual faz retomar o presente reprimido “Moacir/ foi preso / tim-tim”. Esta é uma boa demonstração de como o texto de Chico burla a censura. É um texto que diz mais pelo não dito, pelo implícito.

Na peça *Roda-viva* ficam também evidentes muitas outras passagens da vida de Chico Buarque. No livro *Chico Buarque Letra e Música* (1997), escrito em parceria com Humberto Werneck, alguns desses fatos são destacados, como a menção de que, logo após a vitória no Festival de Música Popular Brasileira com a música *A banda*, Chico não parou um minuto, eram muitos shows por todo o Brasil. Ele sempre ia com muitos amigos que fazia questão que o acompanhassem.

A existência e a menção no enredo do amigo Mané, a conversa entre Mané e Benedito sobre os amigos que morreram, outros que foram presos, o curso de arquitetura, o partido falido, o fato de Benedito ser mau comunista, o fundo musical citando Chico Pedreiro, a lembrança do boneco são outras passagens da vida do próprio Chico Buarque. Chico Buarque tinha um amigo chamado João Manuel (o Mané), havia frequentado o curso de arquitetura, era simpatizante do Partido Comunista, fez uma música chamada Chico Pedreiro e tinha um boneco mascote chamado Mug.

Portanto, Chico Buarque, ao compor a peça *Roda-viva*, estava não só sugerindo uma reflexão sobre uma realidade do momento, que envolvia a classe artística e a juventude brasileira, num processo de massificação pela mídia e opressão pelo regime vigente, mas refletindo e, porque não dizer, protestando sobre sua própria realidade, através das personagens de sua peça.

d) Espaço: o espaço criado para o teatro épico está sempre impregnado do espírito da peça, e estimula os atores a saírem-se bem.

Aqui se passa a observar a peça enquanto espetáculo, portanto, a figura de José Celso Martinez Corrêa será essencial para a transposição do texto para o espaço cenográfico que tanto colaborou para a censura do espetáculo.

Para se construir um bom espaço no teatro, segundo Brecht, é necessário partir sempre “das pessoas”, “do que lhes acontece e do que fazem acontecer”. Foi isso que José Celso Martinez Correa fez com o texto de *Roda-viva* quando montou o cenário. Usou de sua imaginação e do conhecimento adquirido na Alemanha quando estudou no *Berliner Ensemble*. Lá conheceu as técnicas do cenógrafo Caspar Neher, que fez o cenário para diversas peças de Brecht. José Celso, por certo

motivado por essas ideias, criou um cenário polêmico, agressivo e assustador para a peça *Roda-viva*, como uma enorme imagem de São Jorge e uma monumental garrafa de Coca-Cola, segundo apresentado na obra *Chico Buarque letra e música*.

O espaço não é determinado precisamente enquanto espetáculo, mas pela plateia, às vezes, envolvida no ambiente ficcional. Rabelo complementa essa análise, afirmando que *Roda-viva* não se constrói pelos padrões realistas, mas sucessão de cenas curtas, subvertendo assim a duração normal dos acontecimentos e saltando de um lugar para outro praticamente sem transição. O enredo se passa em sua maior parte num espaço público ou do público, em um estúdio de televisão, mas as câmeras fazem com que o que é apresentado ali repercuta no espaço privado, com imagens mostradas em vários lugares. Os níveis de audiência e suas implicações comerciais determinarão de que maneira e quem ocupará o espaço do estúdio. Os exageros apresentados neste espetáculo estariam no fato que, para Chico Buarque, mais importante que retratar uma realidade era criticá-la.

Dessa forma, as personagens e seus conflitos são mostrados em cena de forma distanciada, para que o leitor ou o espectador, ao contrário de se identificar com eles, reflita sobre o que é contado e mostrado.

e) Comunicação: fácil, direta, imediata e popular.

Brecht trouxe para o teatro uma comunicação fácil, direta, imediata e popular, ainda que sob o risco da vulgaridade e grosseria. Imaginava um teatro formado pelo público, fácil como um show de cabaré.

Em *Roda-viva* muitos são os momentos em que as personagens proferem palavrões, ocorrem gritarias, correria, atores são jogados para fora do palco, avançam sobre a plateia, transformados em garotas-propaganda, aos gritos de

“comprem! comprem!”. Toda essa situação mostrada na peça gerou muitas controvérsias e opiniões contrárias à apresentação de *Roda-viva*, com alguns membros da sociedade fazendo verdadeira pressão para que a peça fosse interdita.

Os palavrões são proferidos em praticamente toda a sequência do enredo, conforme os exemplos do primeiro ato:

ANJO

Muito bem, muito bem. Mas vamos passar agora à parte principal [...] Finalmente com vocês...

CAPETA

Merde pour vous.

BENEDITO

Merda é a mãe, seu filho da ...

(BUARQUE, 1968, p. 35)

Outros exemplos do segundo ato, onde os palavrões são mais frequentes:

BENEDITO

É ...

MANÉ

É o que, porra!

BENEDITO

É fogo ... Eles pensam que a gente vai melhorar alguma coisa... [...]

MANÉ

Corta essa, porra!

(BUARQUE, 1968, p. 47)

BENEDITO

Escrevem cartas de amor, cartas anônimas, cartas suicidas ...[...]

MANÉ

É, porra, não foi você quem pediu?

BENEDITO

É..., Pois é... Mas a gente não calcula em que vai dar. [...]

MANÉ

Sem poesia, porra!

(BUARQUE, 1968, p. 48-49)

Também ocorrem agressões, gritaria e violência:

MANÉ

Ha-ha-ha-ha ...

(Completamente bêbados, BENEDITO e MANÉ levantam-se, cantam dançam e agridem o Povo até a entrada do CAPETA que os surpreende e fotografa)

(BUARQUE, 1968, p. 56)

BENEDITO

Logo agora que eu já estava acostumado...

(Surgem agitadores de todos os cantos gritando slogans revolucionários e atirando panfletos na plateia; homens fardados tentam conter o movimento; volta BENEDITO em traje de vaqueiro.)

(BUARQUE, 1968, p. 63)

ANJO

Calma, minha gente, calma!

(O POVO vaia e atira objetos sobre BENEDITO, JULIANA e ANJO.)

ANJO

Calma! Silêncio! Eu explico ... Não, não vão embora! Por favor, fiquem!

(Alguns estudantes fazem passar manifestos para a plateia assinar, pedindo que se defenda BENEDITO LAMPIÃO; a polícia impede as manifestações, dando cacetadas e prendendo todo mundo; ficam no palco apenas BENEDITO, ANJO, JULIANA que chora e MANÉ em sua mesa, impassível.)

(BUARQUE, 1968, p. 68)

Apesar de a peça ter sido proibida, com *Roda-viva* Chico Buarque conseguiu fazer a sociedade refletir, assumir posições sobre o que viu e ouviu no palco, com

manifestações de aceite e também de repúdio. O objetivo proposto por Brecht com seu teatro épico foi atingido com toda a euforia, agitação e até discordâncias que a peça trouxe naqueles idos de 1960, pois para Brecht

O fato de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social. (BRECHT, 2005, p. 34)

Regina Zappa, na obra *Chico Buarque para todos* (1999), registra as intenções do dramaturgo com a peça *Roda-viva*:

“Eu quis fazer uma comédia sobre o sorvedor do *show business*. *Roda-viva* deveria ser uma comédia, só que o Zé Celso *arreprou* na montagem”. Começaram a dizer que a direção foi feita à revelia de Chico. “Não, eu acompanhava todos os ensaios. Cheguei a fazer músicas na hora do ensaio para complementar a peça. Não fui inocente”. (ZAPPA, 1999, p.191-192)

Portanto, a intenção de Chico era fazer o espectador tomar posição e por isso deixou a direção a critério de José Celso, que já havia dirigido o espetáculo *O rei da vela*, que também causou muita polêmica. Chico queria conscientizar os espectadores dos fatos que estavam acontecendo no país, acerca da ditadura que cerceava a liberdade de todos os brasileiros, do consumismo exagerado propagado pela televisão e do americanismo que permeava os meios artísticos da época. A produção do espetáculo por José Celso Martinez Corrêa revela no texto de Chico Buarque a intransigência e a ousadia que o autor tem mas não escancara.

José Celso apresenta-se com a direção do espetáculo *Roda-viva* tão brechtiano quanto Chico Buarque. A censura da peça dá-se muito mais pela

agressividade da encenação do que pelo seu texto. *Roda-viva* parece ser, assim, uma peça que além da qualidade literária de seu texto, fixou-se pela polêmica produção que teve.

f) Julgamento e análise: os espectadores devem ficar bem à vontade para poder exercer com tranquilidade a sua visão sobre o que está sendo apresentado.

A chamada para o julgamento, outra característica do trabalho de Brecht, é aparente no comportamento de Anjo e de Capeta. Por vezes Capeta, representando a imprensa, tenta denegrir a imagem do ídolo, com ofensas e difamações chamando-o de: homossexual, desonesto, mentiroso, bêbado etc. Por isso, Anjo necessita desfazer essa imagem negativa, com subornos e outras notícias positivas sobre o ídolo. Esse comportamento de desonestidade e chantagem suscita o julgamento para o que é ou não correto, cabendo ao espectador esse julgamento. O enredo traz ainda uma reflexão para o comportamento de diversos cantores da época da *Roda-viva*, quando existe uma mudança das características de Ben Silver para Benedito Lampião, como críticas a comportamentos semelhantes da vida real.

A criação de reações inesperadas no espectador, para que ele identifique as diversas possibilidades de encarar a realidade é outra característica do teatro de Brecht presente em *Roda-viva*, como o dilacerar de um fígado cru que chega a respingar na plateia.

Os estudos comparativos das características do teatro brechtiano com as características da dramaturgia de *Roda-viva* demonstram que Chico Buarque utiliza-se de muitos aspectos do teatro épico de Brecht, sendo marcantes o distanciamento, a musicalidade e a análise de uma realidade.

Através da música predominante no espetáculo, Chico Buarque chama atenção e faz uma crítica à televisão, que acabava de invadir maciçamente os lares brasileiros nessa época. Para os artistas, esse veículo de comunicação, relativamente novo, era considerado uma máquina de fazer sucesso e dinheiro, com seu grande alcance através de som e imagem. As músicas presentes em *Roda-viva* e boa parte dos diálogos são utilizadas para retratar a realidade do mundo artístico em que o próprio autor estava inserido.

O enredo reforça a reflexão em relação ao papel ocupado pela televisão e sua influência sobre a opinião pública e sobre o artista, que se torna frágil frente a essa engrenagem que só visa o lucro e incentiva o consumismo desenfreado. Reforça ainda sua contrariedade e sugere uma reflexão para as arbitrariedades cometidas pela ditadura militar do período.

4.2 INTERTEXTUALIDADE E CRÍTICA SOCIAL EM *RODA-VIVA*

Para analisar a intertextualidade presente em *Roda-viva*, utilizou-se os escritos da romancista e crítica literária Tiphaine Samoyault, em sua obra *A intertextualidade* (2008), traduzida para a língua portuguesa por Sandra Nitrini, e de Linda Hutcheon²⁸, em sua obra *Uma teoria da paródia* (1985), traduzida para o português por Teresa Louro Pérez.

Samoyault analisa os conceitos de intertextualidade a partir dos escritos de Roland Barthes²⁹, Michael Riffaterre³⁰, Gérard Genette³¹ e Michel Schneider³².

²⁸ Linda Hutcheon é professora de inglês e literatura comparada na Universidade de Toronto, Canadá. Possui diversos livros publicados. Fonte: <<http://individual.utoronto.ca/lindahutcheon/>>. Acesso em: 07/01/2012.

²⁹ R. Barthes, *Texte (théorie Du)*, *Encyclopædia Universalis*, 1973

³⁰ M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, *Littérature*, nº 41, 1981, p. 5

³¹ G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 8

Relacionando-se aos escritos de Schneider, Samoyault enfatiza que, assim como uma pessoa é constituída numa ampla relação com o outro, um texto não existe por si só. É carregado de palavras, pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subentendem, parece sempre possível nele descobrir um subtexto. A intertextualidade, para ela, deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos.

Essa autora destaca as tipologias das práticas intertextuais a partir da obra *Palimpsestes*, de Gérard Genette, podendo-se distinguir dois tipos: aquelas que inscrevem uma relação de *co-presença*, ou seja, quando A está presente no texto B, e uma relação de *derivação*, neste caso, A é retomado e transformado em B. Segundo essa distinção, a autora identifica sete tipos de práticas intertextuais: citação³³, referência³⁴, colagem³⁵, plágio³⁶, pastiche³⁷, alusão e paródia. Este trabalho concentrou-se na identificação desses dois últimos tipos na escritura de *Roda-viva*, que assim são descritos por Samoyault:

Alusão: pode remeter a um texto anterior, porém sem marcar a heterogeneidade como na citação. Pode ser exclusivamente semântica, mas sem ser intertextual propriamente dita. Seria o exemplo de alusão erótica na frase “ele só pensa *naquilo*”.

³² M. Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p. 12

³³ *Citação*: os fragmentos do texto emprestado são imediatamente identificáveis, através de marcas tipográficas específicas – aspas, itálico ou separação do texto citado.

³⁴ *Referência*: o texto citado não é exposto, mas é referido através de um título, nome de autor, de personagem ou exposição de uma situação específica.

³⁵ *Colagem*: o texto principal não integra o intertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando o fragmentário e o heterogêneo.

³⁶ *Plágio*: retomada literal, não marcada, com a designação do heterogêneo nula. Coloca em causa a propriedade literária e pode gerar questões jurídicas.

³⁷ *Pastiche*: deforma imitando o hipotexto, diferente da paródia, que o transforma.

Paródia: transforma uma obra para caricaturá-la ou para reutilizá-la, transpondo-a. Qualquer que seja a transformação exibe sempre um liame direto com a literatura existente.

Linda Hutcheon analisa mais detidamente as definições de diversos teóricos sobre a paródia, mencionando que a maioria deles remonta à raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contracanto”, limitando-se aí. Destaca que, observando mais atentamente a raiz, obtém-se mais informação, como a natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) ficando evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. Pelos significados do prefixo, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Presumivelmente estaria aí o ponto de partida para a componente de ridículo pragmática habitual da definição:

um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato [...] Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p. 47-48)

Para Hutcheon, a paródia tem estreita relação com as demais tipologias de intertextualidade mencionadas por Samoyault, estando relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão. No entanto, a paródia mantém-se distinta, partilhando com eles uma restrição de foco, ou seja, a sua repetição é sempre de outro texto discursivo e seu alvo é sempre intramural, ao passo que a sátira é extramural (social ou moral). A sátira usa frequentemente formas de arte paródicas e, tanto uma como outra, implicam distanciação crítica e julgamentos de valor. A sátira também é caracterizada por utilizar esta distância para

fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado, para distorcer, depreciar, ferir.

Hutcheon finaliza as definições de paródia e sátira, suas respectivas interações e proximidades, destacando o trabalho de Ziva Ben-Porat (1979), que ela considera notável entre os estudos de ambos os gêneros, quer do referente social da sátira, quer do código paródico utilizado para comunicá-lo.

A paródia é então definida como:

Alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou de outro objeto artístico i.e., uma representação de uma «realidade modelada» que, já por si, é uma representação particular de uma «realidade» original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem (1979, 247). Sic. (HUTCHEON, 1985, p. 67).

Contrastando com a definição de paródia, a sátira é:

Representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma «realidade não modelada», i.e., dos objetos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor constrói como referentes da mensagem. A «realidade» original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (1979, 247-8). Sic. (HUTCHEON, 1985, p. 67-68).

A autora menciona ainda a ironia, que ao nível semântico pode ser definida como um assinalar de diferenças de sentido ou simplesmente como antífrase, está presente tanto na paródia, quanto na sátira, sendo fundamental para o funcionamento de ambas.

Outras formas mencionadas por Hutcheon são a paródia satírica e a sátira paródica (um tipo de gênero sátira), que visa algo exterior ao texto e emprega a paródia como forma de chegar ao seu fim satírico ou corretivo. Essa combinação foi

utilizada por Bertolt Brecht em sua obra *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, na qual as passagens bíblicas como a fuga dos israelitas, de Moisés como chefe, e de Cristo como salvador, são parodiadas com intenção satírica. Parodiando também a música de Kurt Weill na sua elaboração irônica e propositada do *Messias*, de Handel, esses dois modos de paródia com a característica de desprezo da sátira, faz da obra um dos exemplos mais claros e complexos da sátira paródica. Cita a autora que a “sátira é, por certo, uma das maneiras de conduzir o mundo à arte, e a sátira paródica e a paródia satírica permitem igualmente à paródia ser mundana, ainda que de uma maneira muito óbvia” (HUTCHEON, 1985, p.132).

Retornando às tipologias de intertextualidade apresentadas por Samoyault, interessa também para este trabalho, aprofundar o entendimento de alusão, considerando as características verificadas em de *Roda-viva*. Samoyault cita que a referência, a alusão e o plágio são frequentemente intertextos ambíguos, cuja identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, tornando a relação intertextual aleatória. Em relação ao termo, Hutcheon acrescenta que ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor um conjunto de códigos culturais e linguísticos comuns, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado. A primeira regra ao ato de aludir é que o autor da alusão e a sua audiência partilhem da mesma linguagem e tradição culturais.

Nesse mesmo sentido, Samoyault acrescenta que a intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocando-o na perspectiva relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nessa relação de troca). É o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil, e às vezes aleatório, da memória da escritura. Informa sobre o

funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que o precederam. Isto justificaria, de certo modo, a forte presença deste recurso no texto e na peça *Roda-viva*, já que faz parte de um tipo de produção artística com intenção altamente reflexiva e transformacional.

Dessa maneira, a intertextualidade é empregada na literatura em geral e especificamente na peça *Roda-viva*, numa abordagem ficcional, mas que também pode retratar acontecimentos do mundo real.

Através desses escritos de Samoyault e Hutcheon, verifica-se que a intertextualidade tem presença muito forte em *Roda-viva*. Observa-se, por exemplo, que no primeiro ato da peça o Anjo anuncia e apresenta o novo ídolo da música popular brasileira, denominando-o, o gênio, o “Rei”, a nova revelação, Ben Silver. Nesse momento, o ídolo entra em cena carregado pelo Povo, ao som de guitarras em ritmo de iê-iê-iê, muito em moda do final dos anos 60. Com essa apresentação e entrada triunfal, Ben Silver canta:

Você pensa que eu sou
Um boneco de papel
Você quer fazer de mim
O que Caim fez com Abel
Dum-dum dum-dum
(Som de Metralhadoras)
Vou deixar você de lado
Não vou morder sua maçã
Passe bem, muito obrigado
Porque fiado, só amanhã
Muito triste eu vou ficar
Vou ficar tristonho até
Se você não me embarcar
Na sua arca de Noé

Você pensa que eu sou, etc.
(BUARQUE, 1968, p. 36)

A música anuncia um posicionamento oposto ao de Ben Silver, assim como a entrada triunfal do ídolo, que antecede a música, já representa uma sátira aos ídolos do momento da escritura de *Roda-viva*. Na música é possível observar outros fragmentos indicando o uso de práticas intertextuais.

Estes versos são parodiados das músicas “Coração de papel”, de Sérgio Reis, que inicia com o verso “se você pensa que meu coração é de papel”³⁸. O som de metralhadoras é parte da música “Era um garoto que, como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones”, versão brasileira da original italiana, cantada pelo grupo Os Incríveis. Ambas foram escritas e faziam grande sucesso em 1967, mesmo ano da criação de *Roda-viva*. Não deixam de ser uma crítica aos cantores da segunda metade da década de 60 (jovem guarda), cujas músicas, segundo análise de Rabelo, continham letras repetitivas de um lirismo repisado e piegas. Este trecho apresenta, ainda, uma sátira a um trecho bíblico – o assassinato de Abel por Caim, como um prenúncio do que viria a ocorrer no enredo da peça: o fim do ídolo Ben Silver e depois Benedito Lampião.

A música cantada por Ben Silver parodia outros trechos da Bíblia: “Vou deixar você de lado/não vou morder sua maçã” e “se você não me embarcar/na sua arca de Noé”. O primeiro verso refere-se ao fruto da árvore proibida, comida por Eva, aconselhada pela serpente, e também dada por ela a Adão (Gn, 3:3-6), que pode representar ainda a traição que acabará com a morte do ídolo. O segundo, refere-se ao episódio da construção da arca por Noé, por determinação do próprio Deus,

³⁸ Fonte: < <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/sergio-reis>>. Acesso em: 07/01/2012.

através da qual ele, seus filhos e um casal de cada animal foram salvos do dilúvio, que durou quarenta dias e quarenta noites e aniquilou todos os demais seres vivos (Gn, 7:13-24; 8:1-13). Aqui também se observa uma relação dos acontecimentos bíblicos do “pecado” cometido por Eva, representativo da “morte”, assim como da salvação, representada pelos passageiros da arca de Noé, episódios – morte e salvação – que serão abordados na continuidade do enredo de *Roda-viva*.

Pode-se, ainda, relacionar estes trechos com a situação vivida pela sociedade na época, que parecia sofrer pelos “pecados cometidos” e ao mesmo tempo precisava de alguém que os salvasse, ou seja, acabar com a repressão e recomeçar do novo, como fez “Noé” com sua arca.

A sátira paródica está presente em outro momento de *Roda-viva*, aquele em que está predestinado o fim do ídolo Ben Silver para dar lugar ao novo ídolo Benedito Lampião. Através da fala do Anjo, o autor aproveita para satirizar os nomes de três músicos que faziam sucesso em 1967: Geraldo Vanderbilt (Geraldo Vandré), Chico Pedreiro (o próprio Chico Buarque, autor da música *Pedro pedreiro*, lançada por ele em 1965) e Maria Botânica (Maria Bethânia).

Nesse novo estilo, agora como Benedito Lampião, o ídolo canta uma música com trechos parodiados de “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, que fazia grande sucesso na época da escritura de *Roda-viva*. Os trechos comparados a seguir se apresentam:

Música de *Roda-viva*

Disparada

Percorri o mundo inteiro

Prepare seu coração

Tendo muito que contar

Prás coisas que eu vou contar

Este mundo traiçoeiro

Eu venho lá do sertão

Por bem ou por mal vai mudar

E posso não lhe agradar

Não há nada mais valente	Aprendi a dizer não
Do que eu neste lugar	Ver a morte sem chorar
Pois até o último dente	E a morte, o destino, tudo
Estou disposto a lutar	Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar
Fui vaqueiro andarilho	Boiadeiro muito tempo
Sofri muito no sertão	Laço firme e braço forte
Mas garanto que o meu filho	Muito gado, muita gente
Não vai sofrer não	Pela vida segurei
Numa outra encarnação	Na boiada já fui boi
Já fui vaca sim senhor	Boiadeiro já fui rei
Hoje sou touro brigão	Não por mim nem por ninguém
Sou guerreiro de valor	Que junto comigo houvesse
(BUARQUE, 1968, p. 63)	(VANDRÉ & BARROS, [196-] ³⁹)

Observa-se, entretanto, que apenas alguns trechos são parodiados, transformando-os para caricaturá-los, mas não ocorre a inversão própria da paródia na totalidade do texto.

A música de *Roda-viva* também representa um desabafo do autor em relação à situação vivenciada na época, como o mundo traiçoeiro que se deseja mudar através da luta até “o último dente”. Representa, ainda, o sofrimento do povo e a esperança de um futuro melhor para os que virão, nem que para isso seja preciso “brigar” como um touro ou como um “guerreiro de valor”.

Através da comparação de ambas as letras, pode-se presumir, ainda, que Chico Buarque, ao parodiar Geraldo Vandré, também se inspira no grande sucesso desse cantor, para fazer suas críticas aos festivais da canção. Neste trecho da peça o autor também ironiza a histeria do público nesses festivais. À medida que a apresentação vai ocorrendo, é narrada a reação do público, com “aplausos”, “mais

³⁹ Fonte: <<http://www.cifraclub.com.br/geraldo-vandre/disparada/>>. Acesso em: 13/10/2011.

aplausos”, “muitos aplausos, gritaria” e “aplausos delirantes, invasão de palco”, demonstrando o sucesso do novo ídolo da música popular brasileira.

Vale destacar que, apesar dessa crítica, Chico Buarque participava dos mesmos festivais, tendo sido concorrente de Geraldo Vandré (música *Disparada*) no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em 10 de outubro de 1966, empatando em primeiro lugar com sua música *A banda*. Esta música, a exemplo de Ben Silver, transforma Chico Buarque repentinamente em ídolo nacional, sofrendo as mesmas pressões do personagem de sua peça, que por certo representam um desabafo do autor.

Outra alusão parodística apresentada na peça se verifica no segundo ato, quando o Anjo decide pela morte do ídolo Benedito Lampião, e o Capeta continua com suas ofensas, afirmando que ele “só fez corrupção”, “é ladrão”, “só quis enganar o povo”, “quis fazer do lugar Gomorra” (BUARQUE, 1968, p. 72). Esta última afirmativa, em alusão a Sodoma e Gomorra, as cidades sobre as quais Deus, em função do comportamento iníquo e ímpio de seu povo, fez cair do céu uma chuva de enxofre e de fogo, destruindo-as totalmente (Gn, 16-19). Essa alusão ao texto bíblico, que menciona a palavra “ímpio”, cujo significado é aquele que despreza a religião, ofende os pais, a moral, a justiça etc., além da iniquidade, cujo significado é a injustiça, está relacionada às afirmativas de que o ídolo “só fez corrupção”, “é ladrão”, “só quis enganar o povo”, merecendo ser destruído.

Decidido pelo fim de Benedito Lampião, as personagens se concentram em determinar que tipo de morte seria ideal para o ex-astro, dentre eles a forca e a crucifixão. Ambos os termos dão a entender que o ídolo estaria fazendo um sacrifício, similar ao de José Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, mártir da

inconfidência mineira, numa ironia ao sacrifício deste que é considerado um dos grandes heróis nacionais. A segunda ironia, agora ao cristianismo, faz alusão à passagem bíblica que antecede à crucificação de Jesus, quando o povo gritava “crucifica-o”, “crucifica-o”, “crucifica-o”. Na sequência do enredo, o povo, de maneira similar, grita por diversas vezes “que morra, que morra, que moorra” (BUARQUE, 1968, p. 72). Entrando em cena Benedito declara: “como é para o bem de todos e felicidade geral da nação. Digo ao povo que morro” (BUARQUE, 1968, p.72), satirizando a célebre frase de D. Pedro I, pronunciada em janeiro de 1822, que ficou conhecida na história como o Dia do Fico: “como é para o bem de todos e a felicidade geral da nação, diga ao povo que fico”, desobedecendo às ordens de Lisboa para retornar a Portugal, ante a insistência do povo brasileiro, renunciando a independência do Brasil.

O fim do ídolo representa o fim de uma sequência de acontecimentos do enredo, através das músicas cantadas no início, meio e fim do espetáculo, que correspondem às fases da vida do artista e da situação do próprio povo brasileiro:

Aleluia	Aleluia	Aleluia
Falta feijão na nossa cuia	Já tem feijão na nossa cuia	Foi-se o feijão de nossa cuia
Falta urna pro meu voto	És o nosso salvador	Foi por nós um sacrifício
Devoto	Senhor	Ossos do ofício
Aleluuuuuuia	Aleluuuuuia	Aleluuuuuia
(BUARQUE, 1968, p. 15)	(BUARQUE, 1968, p. 38)	(BUARQUE, 1968, p. 73)

A primeira melodia é cantada pouco antes de o próprio ídolo Ben Silver apresentar a comédia e se apresentar como o “artista absoluto” e “cantor magnífico”. Entoadada em ritmo religioso pelo “Povo” esfarrapado em procissão, a letra da música “falta feijão na nossa cuia” e “falta urna pro meu voto” indica um povo sem direito às

necessidades básicas e à liberdade, como que em protesto pela sua situação. A segunda melodia, entoada em ritmo religioso da Macumba, mencionando o “povo já tem feijão na sua cuia” e “és o nosso salvador”, agora numa situação em que o ídolo Ben Silver é rodeado por muitas fãs, e chamado até de “pão”, representa um novo momento para o povo. Essa passagem pode ser relacionada a um ditado popular surgido no império romano, que dizia “o povo quer pão e circo”, significando que, dando comida e divertimento para o povo, o restante não importava, nem mesmo a liberdade de expressão que lhe era negada. Já, na terceira melodia, logo após o anúncio do fim do ídolo, o “Povo” agora canta “foi-se o feijão de nossa cuia” “e foi por nós um sacrifício”, representando que, sem o seu ídolo, ou seja, sua diversão, é o mesmo que tirar-lhe o próprio alimento. Isso também pode representar uma crítica ao povo brasileiro, que pouco se preocupa com a situação do país, dos políticos, da violência e do governo. Além disso, pode-se salientar que o autor também relaciona o “sacrifício” do ídolo ao sacrifício de Jesus, quando as melodias são entoadas em ritmo religioso e com as palavras “devoto”, “és o nosso salvador” e “foi por nós um sacrifício”, além do próprio pão, que para o cristão representa Jesus Cristo, o “pão da vida”.

Pelos trechos comentados, pode-se observar que em *Roda-viva* efetivamente são utilizadas as práticas intertextuais apresentadas por Samoyault e Hutcheon, através das quais Chico Buarque aproveita para realizar uma crítica ao governo e à sociedade da época de sua escritura, suscitando uma reflexão para os acontecimentos presentes.

Nas músicas entoadas no início, meio e fim do espetáculo, verifica-se uma forte crítica social, através da sátira e da ironia, conforme o ritmo dos

acontecimentos retratados: *falta feijão na nossa cuia, já tem feijão na nossa cuia, foise o feijão de nossa cuia*. Estes trechos trazem uma relação com o cotidiano do povo brasileiro na época, fazendo uma interação do discurso com os acontecimentos sociais. Essa mesma interação é visível em diversos outros momentos da peça, por exemplo, onde o comportamento do ídolo Ben Silver é comparado ao comportamento de ídolos da música popular brasileira.

Representando também a crítica social aos festivais da canção da década de 60, Chico Buarque utiliza-se da paródia satírica, ao transformar a música *Disparada*, de Geraldo Vandré. Os acontecimentos retratados ou parodiados por Chico Buarque em sua obra têm influência muito forte dos acontecimentos recentes, haja vista que *Roda-viva* foi criada em 1967, ano seguinte ao segundo festival de música popular brasileira, assim como Anjo e Capeta são faces da mesma moeda figurativa da mídia de massa.

Assim, a intertextualidade discutida por Tiphaine Samoyault e Linda Hutcheon, consciente ou não, está presente em *Roda-viva*. O recurso é constantemente utilizado na peça, como se pode observar, e tem o objetivo de, através da consciência do espectador, fazê-lo refletir e avaliar a situação política e cultural vigente. A alusão, a paródia e a ironia surgem no texto de Chico Buarque como recurso de transformação de uma crítica direta em indireta ao sistema. Isso, em muitos momentos, deixou os censores confusos sobre como interpretar o texto ou intrigados com a verdadeira intenção do autor.

Nesse sentido, observa-se que censurar a peça pela sua agressividade e por algumas cenas do espetáculo tornou-se mais fácil, já que alguns segmentos da sociedade o exigiam. A censura pega carona nesse fato, porém não se justifica

plenamente, pois, mesmo para os padrões da época, o texto não apresentava razões para sua proibição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Roda-viva*, de Chico Buarque de Holanda, foi escrita e encenada numa época (1967-1968) em que o país passava por grandes transformações, tanto na esfera política quanto nas artes. A década de 60 é considerada como um momento único para a literatura e outras artes no Brasil, apesar de ser também considerada por muitos como uma época negra para a sociedade brasileira, notadamente pelas ocorrências após o golpe militar de 1964.

Com essa mudança política e com a necessidade dos militares em se afirmar no poder, as medidas adotadas resultaram numa série de atos institucionais, que tinham como objetivo principal o cerceamento da liberdade de expressão. A censura passou a ser exercida previamente sob todas as formas de comunicação, interditando quaisquer manifestações que pudessem incitar a população contra o regime ditatorial vigente, incluindo manifestações artísticas, como a música, o teatro e a televisão. Atitudes arbitrárias, prisões, sequestros, torturas, cassações, mortes etc. passaram a ser comuns no noticiário brasileiro. Com isso, muitos, taxados de comunistas e subversivos, foram exilados e só puderam retornar após a ditadura militar.

Tudo isso causou na população em geral, e em especial nas classes artística e estudantil, um sentimento de revolta, que se manifestava principalmente através da música ou dos espetáculos teatrais.

A peça *Roda-viva*, de Chico Buarque, apresentava uma nova forma de fazer teatro, baseada no teatro épico de Bertolt Brecht, continha palavrões, cenas de simulações de atos sexuais, inclusive desrespeitando símbolos sagrados como a imagem da Virgem Maria, manifestos contra a ditadura e outras cenas que

chocavam a plateia, talvez mais chocantes do que reflexivas. Essa nova forma de teatro, que contou com a criatividade do diretor José Celso Martinez Correa, teve um misto de aceitação e repúdio, com muitos espectadores aplaudindo e outros saindo no meio da peça, desgostosos com o que viam no palco.

Apesar do sucesso de público, alguns setores mais conservadores da sociedade, incluindo diversos políticos, críticos e jornalistas, manifestaram-se contra o espetáculo, definindo-o como um mau exemplo para a sociedade, sugerindo sua proibição. No entanto, a peça continuava liberada apesar da censura tê-la proibido para menores de 18 anos, mas, mesmo assim, os protestos continuavam. Surge em cena o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que invadiu os camarins com ações truculentas, agressões desrespeitosas e até desumanas contra os atores, em duas oportunidades, uma em São Paulo e outra em Porto Alegre, que tiveram repercussão nacional.

Da mesma forma que os protestos por vezes resultam em alterações na condução política de um país, os protestos contra o espetáculo *Roda-viva* serviram para que a censura se sentisse motivada e até impelida a proibir sua exibição em todo o Brasil.

Relacionando as características da dramaturgia brechtiana com a situação social e política brasileira da época da escritura de *Roda-viva*, percebeu-se que essa nova forma de fazer e escrever teatro, voltada à reflexão, aliada a uma agressividade da encenação, fez com que um texto relativamente ingênuo se tornasse uma obra provocante, causando muita polêmica para os padrões da época.

O viés brechtiano, voltado a despertar uma visão diferente do mundo e forçando o espectador a refletir e a tomar uma decisão, era um dos pontos visados

pela censura do regime militar, a quem não interessava a liberação de espetáculos teatrais ou músicas, cujos enredos ou letras suscitassem qualquer tipo de reflexão, que pudesse gerar revolta na população.

Dessa maneira, a censura prévia tentava a todo custo calar a classe artística e evitar que temas atuais e de interesse geral fossem discutidos abertamente, para que a perpetuação no poder fosse mais facilitada.

O enredo reforça ainda a reflexão em relação ao papel ocupado pela televisão e sua influência sobre a opinião pública e sobre o artista, que se torna frágil frente a essa engrenagem que só visa o lucro e incentiva o consumismo.

Nas músicas entoadas no início, meio e fim do espetáculo, verifica-se uma forte crítica social, através da sátira e da ironia, conforme o ritmo dos acontecimentos retratados, trazendo uma relação com o cotidiano do povo brasileiro na época, fazendo uma interação do discurso da peça com os acontecimentos sociais.

Representando também a crítica social aos festivais da canção da década de 60, Chico Buarque utiliza-se de práticas intertextuais, notadamente a paródia, transformando sucessos do momento em sátira dos acontecimentos recentes, haja vista que *Roda-viva* foi criada em 1967, ano seguinte ao segundo festival de música popular brasileira.

Outros exemplos de crítica social, relacionados às pressões sofridas pelo ídolo pop, fazem alusão à vida do próprio autor, pois, assim como o ídolo Ben Silver, Chico Buarque tem um sucesso meteórico após vencer o festival de música popular brasileira, com sua música *A banda*, tendo sido imediatamente contratado pela TV Record e passado a excursionar pelo país.

Através de *Roda-viva*, o dramaturgo Chico Buarque de Holanda apresenta um discurso que desencadeia reflexões que dialogavam intensamente com o seu tempo. Esse discurso tem uma conotação de protesto contra a situação vivida pela sociedade brasileira, sob um regime opressivo. Discute, num tom irônico e provocador, a questão das artes, em especial a música popular brasileira, que na época também experimentava um momento de transformação, com os festivais da canção e a jovem guarda. Como ponto forte de sua obra, Chico Buarque apresenta uma intensa crítica ao americanismo acentuado e à indústria cultural, que também crescia no país, através da televisão.

Apesar de um viés trágico e cômico, o discurso da peça *Roda-viva* pode ser considerado como uma real intenção de discutir a situação do país, visando transformar uma situação vivida, que, no entanto, não atingiu seu objetivo em face de uma mais forte ação do poder constituído e dos poderes paralelos.

Em relação aos reais motivos que levaram o governo a censurar a peça *Roda-viva*, pode-se concluir que ela foi primeiramente censurada pelos setores mais conservadores da sociedade da época, com o pretexto de preservar a moral e os bons costumes da família brasileira. Apesar dos exageros, agressividade, cenas chocantes e simulações de atos sexuais, desde o seu início ela esteve liberada pela censura. Outro fator preponderante foi a ação do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que por duas oportunidades usou de toda sua força contra os atores de *Roda-viva*, com invasões, agressões físicas, sequestros, quebra-quebra, ameaças etc. Observa-se, assim, que as estratégias do poder governamental para a dominação e manutenção do poder tem como sustentação, além desses setores mais conservadores, o silêncio e o medo imposto a qualquer cidadão que ousasse

ultrapassar a fronteira da censura. O teatro brechtiano de Chico Buarque, aliado à encenação polêmica de José Celso, deu o que falar e ainda hoje dá o que pensar, refletir, sobre a liberdade de expressão e sobre o direito de ser brasileiro, sem ter que parecer norte-americano.

Dessa maneira, apesar do enredo de *Roda-viva* ter a intenção principal de criticar o *show business*, o consumismo e o americanismo que imperava em nosso país, o espetáculo foi interdito pela forma da encenação, que abusava da agressividade e das cenas que chocavam o público, e não por seu texto pretensamente nocivo ao governo militar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Sociologia**. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1962.
- ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**. Tradução de Milton Ohata. São Paulo: Cebrape, n. 77, mar. 2007, p. 205-220.
- BARTHES, R. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios**. [seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUARQUE, C. & GUERRA, R. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUARQUE, C. & PONTES, P. **Gota d'água**. Civilização Brasileira, 2006.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1986.
- CARVALHO, J. E. **Roda Viva (1968): a historicidade da vida teatral**. Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/JACQUES%20ELIAS%20DE%20CARVALHO.pdf>> Acesso em: 30/07/2008. Ano de publicação: 2005.
- _____. Roda Viva de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **História e estudos culturais**. UFU, nº1, 2004.
- CESAR, L.V. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. 1990. 107 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 1990.
- CODATO, A. N. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n.40, 2004.

CONTIER, A. D. **Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. 1988. 2 vols. Tese (Livre Docência em História) Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1988.

_____. Villa-Lobos: O Selvagem da Modernidade. **Revista de História**. São Paulo, n.135, 2º sem/1996.

COSTA, C. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

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

COTRIM, G. **História e consciência do Brasil**. São Paulo: Saraiva, 1994.

CRUZ, M.S.A. **O processo de censura à peça teatral Calabar**. 2002. 51 p. Monografia (Bacharelado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito as Troianas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FERNANDES, R. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

FICO, C. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, J. & DELGADO, L. de A. N. (Orgs.) **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 167-201.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução Laura fraga de Almeida Sampaio. 7 ed. São Paulo: Loyola, 2001.

GASPARI, E. **Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GOMES, W. S. Esfera Pública Política e Media II. In: RUBIM, A.; BENTZ, I.; PINTO, M. J. (Orgs.). **Práticas Discursivas na Cultura Contemporânea**. São Leopoldo, RS: Compós/Editora da Unisinos, 1999, 203-231.

HOLLANDA, C. B. **Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

HOLLANDA, E. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUTHCHEON, L. **Uma história da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JORGE, F. **Cale a boca, jornalista**. São Paulo: Vozes, 1992.

LOURENÇO, M. G. **Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico-musical, criação e historicidade**. 2010. 253 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Uberlândia, 2010.

MACIEL, D. A. V. O teatro de Chico Buarque. (In.) FERNANDES, R. D.; (Org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p.229-239.

MARQUES, F. O banquete da meia dúzia: fontes e estruturas de Gota d'água. **Revista de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 8. Brasília, julho/agosto de 2000, p. 3-14.

MARTINS, C. A. Quando Tiradentes encontrou com Calabar. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, vol. 5, Ano V, nº 1, jan./fev./mar. 2008.

MEDEIROS, D. & ROLLA, A. **Gota D'Água: um drama brasileiro**. Disponível em: <[www.guaiba.ulbra.tche.br/pesquisas/2005/artigos/letras 32.pdf](http://www.guaiba.ulbra.tche.br/pesquisas/2005/artigos/letras%2032.pdf)> Acesso em: 19/09/2009.

MELLO E SOUZA, A.C. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MENESES, A. B. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MICHALANY, D. **História do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Michalany, 1981.

MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Coleção Depoimentos, 1979.

_____. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, E. & SEIDLER JUNIOR, E. H. **A encenação no Brasil entre os anos 1967 e 1974 - o tropicalismo no teatro**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_

pesquisa/edelcio_a_encenacao_no_brasil.htm> Acesso em: 03/08/2008. Ano de publicação: 2004.

NAPOLITANO, M. apud REIS. Arte engajada e seus públicos. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 28. p. 103-124, 2001.

OLIVEIRA, M. L. C. A leitura e as miragens do virtual. **Fronteiras da literatura**, Rio de Janeiro, 1999, v. 2, p. 37-49.

PARAÍSO, M. A. Uma gota d'água, outra de veneno. **Revista o eixo e a roda**. Belo Horizonte, v.17, p. 75-88, 2008.

PATRIOTA, R. Arte e resistência em tempos de exceção. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 42, p. 126, jan./jun. 2006.

PEIXOTO, F. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. **Teatro em movimento: 1959-1984**. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Teatro em pedaços (1959-1977)**. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo, Hucitec, 1989.

PERRONE, C. A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINHO, J. A. **Redes digitais: uma nova sociabilidade? Práticas discursivas na cultura contemporânea**. São Leopoldo, 1999, p. 111-132.

PINTO, H. G. **Calabar o patriota**. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.

RABELO, A. P. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 224 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

REIS, B. R. N. **A censura como instrumento de aglutinação da capacidade criativa e cultural dos brasileiros**. Disponível em: <[HTTP://www.realcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc](http://www.realcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc)> Acesso em: 20/08/2011.

REIS, L. A. **Piscator, Brecht, Boal e Artaud – considerações sobre o 'teatro político'**. Disponível em: <www.ccba.com.br/dados/anexos/luis_reis.doc> Acesso em: 20/08/2011.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Hothschild, 2008.

SILVA, A. V. **A poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SOUSA, D. P. A. **Os sessenta anos de um artista: “Chico Buarque do Brasil”**.

Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Resenha%20Dolores%20Puga%20Alves%20de%20Sousa.pdf>> Acesso em: 20/08/2011.

_____. Uma tragédia brasileira: Gota d’água e as interfaces do texto teatral. (In.)

PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F.; PEIXOTO, F. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, v.1, 2008. p. 146-184.

SOUZA, J. L. **Calabar**. 2005. 45 p. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) Universidade Tecnológica Federal do Paraná-UTPFR, Curitiba, 2005.

TONETO, D. Gota D’Água espelho social: o diálogo entre literatura e história. **Revista UNAERP**, São Paulo, v. 03, 2007.

VAINFAS, R. **Traição: um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

ZAPPA, R. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.