

# editorial

# A resistência artística à ditadura militar brasileira

ditadura militar escreveu uma das páginas mais terríveis da história brasileira, que durou vinte e um anos. Período de ações arbitrárias, repressão e assassinados políticos, desenvolvido pelos governos militares sob a orientação de interesses das classes dominantes, que buscavam cercear qualquer manifestação e organização das classes trabalhadoras e exploradas do país.

Apesar da forte situação repressiva, a resistência ao regime militar e a luta pela democracia deramse nas mais variadas formas. A resistência artística foi uma delas. Vários nomes que hoje são referência no âmbito das artes: cinema, literatura, música, teatro, artes plásticas despontaram nos anos de chumbo, como uma resposta da contracultura à censura, à violência, à tortura e aos assassinatos perpetrados pelos governos. A despeito da censura oficial, muitos opositores ao regime se valeram das letras para expressar sua oposição, ainda que metaforicamente.

No teatro, muitas das apresentações eram permeadas de conteúdo revolucionário político e estético; no cinema, particularmente no Cinema Novo, cujas bases estavam em reflexões sobre uma identidade nacional brasileira, adotava-se então um engajamento político e tinha-se na luta em favor da democracia sua mais importante bandeira.

Nos festivais de música despontavam, entre tantos, talentos como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Elis Regina, Edu Lobo, Gilberto Gil e Caetano Veloso, reconhecidamente compositores e intérpretes das então chamadas músicas de protesto. Esses festivais funcionavam como uma "válvula de escape" tanto para os artistas quanto para a população e configuravam um espaço excepcional de expressão artístico-política.

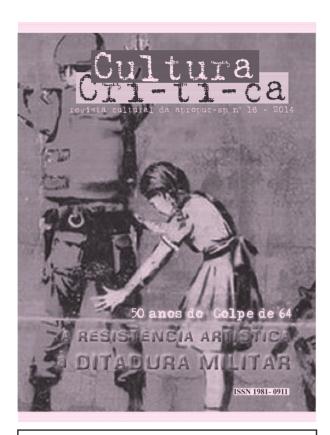
É sobre parte da riquíssima produção cultural desses anos que este número da Cultura Crítica se

debruça. Em O Teatro como espaço de construção da resistência democrática frente à ditadura militar no Brasil e o espaço cênico do diretor e ator Fernando Peixoto, Rosângela Patriota trata da produção teatral no período da ditadura militar e em especial da contribuição de Fernando Peixoto como ator, escritor e diretor, à essa área artística; em A música nos tempos da ditadura, Valdir Mengardo nos guia por entre a rica criação musical do período; em O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil, Leonardo Souza Pinto apresenta uma abordagem histórica e crítica da censura sobre o cinema brasileiro; em Primeira Feira Paulista de Opinião – a última frente artística antes do Al 5. Eduardo Luís Campos Lima descreve como foi formada a Primeira Feira Paulistana de Opinião e o importante papel que esse evento desempenhou na resistência à ditadura; em O teatro e a ditadura militar brasileira, Maria Sílvia Betti aborda os sentidos político e estético da dramaturgia e dos espetáculos nos anos da ditadura; Walace Rodrigues, em Música e ditadura: a canção "Tropicália" de Caetano Veloso e seu momento histórico, traça o panorama da situação político e cultural durante o período do Tropicalismo e analisa esse movimento; em A música na ditadura militar – Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda, Carina Gotardelo Ferro da Costa, como o próprio título indica, analisa a obra de Chico Buarque em seu potencial estético e político.

Nossa intenção ao realizar esta edição da Cultura Crítica é a de evidenciar o importante papel que as várias formas da Arte encontraram para construir uma conscientização política frente à dura realidade enfrentada pelo país.

A todos, uma excelente leitura!

João Batista Teixeira Editor-Geral





#### Conselho Editorial

João Batista Teixeira da Silva Priscilla Cornalbas Victoria Chaire Weischtordt

#### **Editoria-Geral**

João Batista Teixeira da Silva

#### **Editor-Executivo**

Ricardo Melani (MTPS nº 26.740)

#### Preparação e revisão

Véra Regina Maselli

#### Criação de Capa

A partir de foto de grafite de Banksy

#### Editoração eletrônica

Mauro Teles - Livre design studio

#### Fotos

Divulgação

Impressão - Rettec, Artes Gráficas

Tiragem: 1.000 exemplares

### DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES DA PUC-SP

#### Presidente

Victoria Claire Weischtordt

#### Vice-presidente

**Maria Beatriz Costa Abramides** 

1ª Secretária

**Priscilla Cornalbas** 

2º Secretário

Leonardo Massud

1º Tesoureiro

João Batista Teixeira da Silva

2º Tesoureiro

Wagner Wuo

#### **Suplentes**

Carla Andrea Tieppo Sandra Gagliardi Sanches Áquilas Nogueira Mendes



Rua Bartira 407 – Perdizes

CEP 05009-000 - São Paulo - SP

Fone: (11) 3872-2685

apropuc@uol.com.br

http://www.apropucsp.org.br



O teatro como espaço de construção da resistência democrática frente à ditadura militar no Brasil (1964-1985) e o espaço cênico do diretor e ator Fernando Peixoto (1937-2012)

ROSANGELA PATRIOTA

A música nos tempos da ditadura

valdir mengardo 21



O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil - 1964/1988

LEONOR SOUZA PINTO



Primeira Feira Paulista de Opinião a última frente artística antes do AI-5

EDUARDO LUÍS CAMPOS LIMA



O teatro e a ditadura militar brasileira

MARIA SÍLVIA BETTI



Música e ditadura: a canção "Tropicália" de Caetano Veloso e seu momento histórico



A música na ditadura militar brasileira Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda

CARINA GOTARDELO FERRO DA COSTA



Primeira versão do musical Calabar, de Chico Buarque e Ruy Guerra, dirigida por Fernando Peixoto; peça censurada em 1973. Em destaque, Betty Faria. (Divulgação)

O teatro como espaço de construção da resistência democrática frente à ditadura militar no Brasil (1964-1985) e o espaço cênico do diretor e ator Fernando Peixoto (1937-2012)\*

#### ROSANGELA PATRIOTA

"O teatro é visto frequentemente como uma atividade misteriosa. As ideias, sentimentos e abordagens de todos os envolvidos na criação teatral não são expressos ou comunicados aos interessados, atraídos pelo teatro. O próprio futuro do teatro parece estar intimamente ligado à saúde básica fundamental das nossas sociedades como entidades comunais, imaginativas e generosas. O teatro é um lugar onde as pessoas se encontram, veem, ouvem, exploram a si próprias e umas às outras. Um lugar onde nos sentimos menos sós. Falar de teatro é uma necessidade premente, urgente."

(Gregory Hersov, Diálogos no palco)

O estabelecimento das conexões entre Arte e Sociedade é o eixo a partir do qual se articula o diálogo entre História e Estética. Nesta perspectiva, por meio do repertório mobilizado pelos Historiadores da Cultura, é possível reconhecer a mediação que a arte estabelece com o seu momento histórico, sem, contudo, negar sua dimensão estética, como bem observou Johan Huizinga:

no hay inconveniente en ver, si queremos, los cantones naturales de la historia de la cultura en la historia de la religión y de la iglesia, en la historia del arte, en la historia de la literatura, de la filosofía, de la ciencia y de la técnica. Y no cabe duda de que en todos estos campos existe el deber de entrar en detalles; la determinación de los objetos requiere todavía no poco trabajo. Sin embargo, los resultados de estos estudios históricos especializados, aunque se expongan en forma de síntesis y de interpretación de hechos, no constituyen de por sí una historia de la cultura. Ni siquiera puden interpretarse como historia de la cultura en el pleno sentido de la palabra la historia del estilo y la historia del espíritu. Para ello, es necesario que procedamos a destacar las formas de vida, las formas de creación y las formas de pensamiento. Pues bien, el carácter de estas formas no es algo dado. Es nuestra mano la que lo modela. Precisamente por ello, porque la historia de la cultura es, en una medida tan considerable, producto del libre espíritu del investigador y del pensador, se impone aquí una cautela mayor en el modo de plantear los problemas.<sup>2</sup>

Atentos a essas possibilidades, coube aos historiadores enfrentar a tarefa de discutir o significado da interdisciplinaridade, a própria ideia de "disciplina", além de desenvolver reflexões com vistas a constituir análises que dialoguem e recebam contribuições de diversas áreas do conhecimento. Assim, torna-se plenamente factível recuperar a historicidade de produções artísticas (romances, filmes, peças de teatro, etc.), construindo, assim, a interlocução entre Arte e História, a fim de devolvê-las ao processo que as originou.

Esta perspectiva vem constituindo-se em importante área de trabalho para os pesquisadores contemporâneos, especialmente, no Brasil, na segunda metade do século 20.3 Nesse período, em particular, as décadas de 1950, 1960 e 1970 foram frutíferas para os diálogos entre Arte/Política e História/Estética. Isso se deve ao fato de que as produções artísticas, em um primeiro momento, tiveram o tema da "identidade nacional" como uma das matrizes básicas de suas reflexões. Em um segundo momento, o golpe de 1964 tornou a luta contra a ditadura militar o eixo a partir do qual o debate estético deveria ser construído. Sobre essas conexões, o crítico literário Roberto Schwarz, em seu texto já considerado um clássico pelos estudiosos do tema e do período, assim analisou o processo criativo brasileiro, após o golpe militar:

para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações

do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo — é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além da luta, um compromisso. <sup>4</sup>

Essa reflexão é profundamente inspiradora para que se avalie a produção cultural e estética no Brasil, tanto nos períodos posteriores à ditadura militar quanto em relação às atividades desenvolvidas no decorrer das décadas de 1950 e 1960. Todavia, no que se refere especificamente ao período pós-1964, a análise conjuntural elaborada à época pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) - segundo a qual o golpe militar fora um ato, primordialmente, contra a classe trabalhadora e, nessas circunstâncias, a tarefa de reorganizar as forças políticas, em favor de uma resistência ao arbítrio, caberia aos segmentos sociais, defensores da democracia e do Estado de Direito5 propiciou o surgimento de trabalhos que articularam um discurso em favor da liberdade coadunado com conquistas no nível formal. No entanto, tais iniciativas, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), tiveram de ser redimensionadas, a fim de que as manifestações artísticas e culturais pudessem sobreviver, como revelam as seguintes palavras da atriz Walderez de Barros:

1968, no Brasil, foi um crime. Era um momento no qual culturalmente estávamos em ebulição. Se nos concentrarmos no teatro, a área que conheço melhor, foi um dos momentos mais férteis em todos os aspectos. Tínhamos uma dramaturgia contundente. Grandes au-

tores surgiram. Era um processo que vinha se construindo antes da ditadura, mas foi abortado em 68, truncando o processo histórico que estava em andamento. Penso que foi muito difícil a retomada disso. Na época, havia uma consciência muito grande de que o fazer teatral implicava uma tomada de posição, não necessariamente política. Era preciso estar consciente do momento histórico vivido. Acredito que ninguém ficava impune. Nós vivemos vinte anos uma ditadura que deixou marcas, particularmente no teatro. Até hoje, estamos vivendo um reflexo dessa situação. Após os acontecimentos de 1968, ou se fez política, ou um teatro contra a ditadura ou uma arte desvinculada do processo. Ficou difícil, inclusive, exercer a profissão, porque não se tinha liberdade para montar um texto. Tudo que estou falando tem a ver com a minha trajetória. Foi um tempo difícil para todo mundo. Muitas pessoas se viram obrigadas a ter uma posição política. [...] A geração que começou a fazer teatro em 1970, por exemplo, não tinha a menor informação do que tinha acontecido nos cinco anos anteriores. A não ser que tivessem contato pessoal com alguém que desse material para ler, ou o informasse, ou falasse. A cabeça dessa geração era completamente diferente da nossa. Nós começamos num período de turbulência política. Já quem começou no período de ditadura, muitas vezes, era cobrado por uma coisa que nem sabia o que era. Uma geração diferente da nossa, o que tornava, em determinados casos, a convivência difícil.6

Esse depoimento corrobora muitas das interpretações existentes sobre o período correspondente aos anos JK e ao governo João Goulart. Nesse momento, a expectativa de que as Reformas de Base pudessem ser aprovadas, concomitante às possibilidades de organização da população, foi a tônica dominante da vida política do país e das motivações que impulsionaram o teatro, o cinema, a literatura, as artes plásticas etc. Especificamente nas artes cênicas, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos sediados em São Paulo, procuraram construir um diálogo com as questões políticas e sociais daquele momento, sendo que o Arena notabilizou-se por concentrar seus esforços, no período de 1958 a 1961, na confecção de uma dramaturgia que viesse ao encontro de reivindicações e lutas populares. O Oficina. por sua vez,, constituído por excelentes atores e diretores, elaborou sua intervenção por meio da encenação de textos do repertório internacional, como Pequenos burgueses (M. Gorki) e A vida impressa em dólar (C. Odetts), entre outros.

Já, em Pernambuco, o Movimento

de Cultura Popular (MCP), aliado às iniciativas pedagógicas desenvolvidas por Paulo Freire, realizou atividades com vistas a desenvolver o potencial lúdico e político das comunidades às quais o trabalho se destinava. Tal opção de engajamento inspirou a criação, no Rio de Janeiro, do Centro Popular de Cultura (CPC) que, posteriormente, tornou-se o CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes). Assim, esse período histórico, compreendido por muitos de seus contemporâneos como "revolucionário", fez com que as atividades culturais fossem instrumentalizadas para fins políticos. Dessa maneira, o CPC, ao viajar pelo país, organizando caravanas de debates sobre Reforma Universitária, Reforma Agrária, Nacionalização do País, aliadas a apresentações artísticas, que reforcavam as propostas a serem discutidas, tornou-se a face mais visível desse complexo e intenso diálogo entre "arte e sociedade".

No entanto, as expectativas ad-



Beatriz Segall com Eugênio Kusnet, Etty Fraser e Renato Borghi, em Pequenos Burgueses, peça de Máximo Gorki, direção de José Celso Martinez Correa.

vindas da crença de que se vivia um processo revolucionário esvaíram-se em 1964. Em meio à perplexidade que se abateu sobre diversos segmentos de esquerda após o golpe, uma das primeiras iniciativas do setor teatral foi a realização de espetáculos musicais como Opinião (Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho) e Arena conta Zumbi (Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal), com o intuito, por um lado, de denunciar o arbítrio e, por outro, de apresentar possíveis ações de resistência frente ao regime militar. Assim, tornava-se palavra de ordem enfrentar as brechas, aproveitar-se do despreparo dos homens da censura, e forjar um espaço de luta e de reflexão.

Perplexidade decorrente sem dúvida, em boa parte, das pressões que bruscamente se abatem sobre o teatro. Neste sentido, as máscaras e as ilusões caem ao longo de 1965. Em março acontece, no Rio, a primeira proibição total de um texto, O vigário, de Rolf Hochhuth. Em maio, a atriz Isolda Cresta é detida, antes de uma sessão de Electra, por ter lido na véspera um manifesto contra a intervenção na República Dominicana. Em julho, o conflito se exacerba, com a primeira proibição de um espetáculo prestes a estrear, O berço do herói, de Dias Gomes. O governador Carlos Lacerda assume pessoalmente a iniciativa da proibição, que é formalizada pelo seu secretário de Segurança, coronel Gustavo Borges, que acusa os responsáveis pelas montagens de estarem "engajados na implantação de uma ditadura cultural, através do abuso de liberdades democráticas e em estreita obediência à recente diretriz do PCB" - uma linguagem que se tornaria rotineira de então em diante. Ao longo do ano, vários textos são proibidos: outros - como



Opinião de Vianinha 1964

Os inimigos e Morte e vida severina — sofrem interdições posteriormente levantadas; outros ainda só conseguem estrear mutilados, como *Liberdade, liberdade*, que na sua temporada em São Paulo sofre 25 cortes. A classe teatral mobiliza-se contra o arbítrio: em agosto, uma carta

aberta com 1.500 assinaturas é entregue a Castelo Branco, protestando contra os abusos da censura; e, em outubro, um telegrama enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU denuncia os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil. O tempo vai encarregar-se



Encenação da peça Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, de Ferreira Gullar e Vianinha, 1966

logo de demonstrar a inocuidade de tais reclamações.<sup>7</sup>

Entre avanços e recuos, o setor teatral foi sobrevivendo e enfrentando as artimanhas do poder instaurado. Todavia, as propostas deixaram de ter uma perspectiva homogênea. A título de ilustração, deve-se recordar que grupos como Arena e Opinião (Rio de Janeiro) reforçaram a ideia de resistir ao golpe, no âmbito dos limites institucionais, com espetáculos como Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (Ferreira Gullar e Vianinha) e Arena conta Tiradentes (Guarnieri e Boal), respectivamente em 1966 e 1967. Por sua vez, o Teatro reelaborou o seu repertório político e estético ao encenar, em 1967, a

peça *O Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade. Porém, a crítica ao *status quo* manteve-se constante. Nessas circunstâncias, a cada veto emitido pelos órgãos oficiais, a cada Ato Institucional promulgado pelos militares, aumentava a insatisfação do campo oposicionista, tornando-o cada vez mais multifacetado.

Dessa maneira, se no nível estritamente político intensificaram-se as opções pela luta armada, na área teatral as discussões envolvendo reformistas e revolucionários tornaram-se cada vez mais constantes e intensas.<sup>8</sup> Os artistas próximos à tese da resistência democrática esmeraram-se em espetáculos em favor da liberdade de expressão e da igualdade de direitos, ao passo que os "radicais" promoviam

encenações nas quais as críticas ao estado de exceção, à própria esquerda e à civilização ocidental foram os focos privilegiados, como atestaram as iniciativas do Grupo Oficina a partir da experiência do "Te-Ato".

#### O diálogo entre indivíduo e sociedade: a trajetória estética e política de Fernando Peixoto

Em meio a esse processo estético, social e político surgiu na cena brasileira o ator, diretor, escritor e tradutor Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto, ou melhor, Fernando Peixoto. Natural de Porto Alegre (RS), cursou a Escola de Teatro fundada na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal do Rio



Fernando Peixoto participou da peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez.

Grande do Sul, sob a responsabilidade de Ruggero Jacobbi. Sobre o início de suas atividades artísticas e a posterior mudança para a cidade de São Paulo, Peixoto deu o seguinte depoimento:

Comecei a fazer teatro com dezesseis para dezessete anos, por acaso, porque o meu interesse era cinema. Não existiam chances de se fazer cinema em Porto Alegre. Dessa maneira, encontrei o teatro amador. Alguns amigos, que trabalhavam no jornal, me puseram escrevendo e virei jornalista profissional. Continuei mantendo o teatro amador lá, até que num momento houve a ideia de criar o curso de arte dramática na Universidade, do qual fui um dos idealizadores. A intenção era criar um circuito profissional,

que mantivesse os artistas em Porto Alegre. Para tanto, conversamos com Ruggero Jacobbi, que fora à cidade fazer uma palestra sobre cinema. Ele aceitou dirigir o curso, o que foi uma experiência absolutamente genial. Após dois anos, foi embora, pois a situação política no Brasil estava muito complicada. Eu saí do curso quando ele saiu, e fui participar do Teatro de Equipe. Era uma cooperativa que estava tentando passar para uma fase profissional, mesmo porque já havia conseguido uma sede própria, um teatrinho pequeno, coisa nos moldes do Teatro de Arena. O trabalho era, também, muito próximo do do Arena, embora o palco não fosse em arena. Após um longo trabalho, chegou-se à conclusão de que o teatro lotado o ano inteiro não daria condições de vivermos profissionalmente. Assim, no momento de definição na vida das pessoas, pelos mais diferentes motivos, a atividade teatral fica relegada aos sábados e domingos.

Em meio a esta experiência, em dezembro de 1962 vim passar uns dias em São Paulo. Queria ver alguns espetáculos. O jornal pagava as passagens para que eu pudesse escrever sobre o que assistira. Sábato Magaldi fez, nesse período, uma longa entrevista comigo, que saiu em dois dias em O Estado de S. Paulo, sobre teatro no Rio Grande do Sul. Na mesma época, Augusto Boal me convidou para substituir o Guarnieri, como ator, no espetáculo que estava em cartaz no Arena, porque eles iriam se apresentar no Rio de



Cena da peça O rei da vela

Janeiro e o Guarneri não poderia ir. O convite foi noticiado no jornal, assim como o fato de eu não haver aceitado, devido aos compromissos assumidos com o jornal no qual trabalhava. Nessa mesma semana, fui assistir ao espetáculo Quatro num quarto (Valentin Katáiev), no Teatro Oficina, onde paguei ingresso, porque não conhecia ninguém lá. Como eles leram a minha entrevista, gostaram das questões que coloquei e da maneira como as abordei (e tiveram notícia do convite que Boal me havia feito), entraram em contato comigo e me convidaram para participar do Oficina.

Voltei para Porto Alegre, terminei as coisas no jornal e um mês e pouco depois eu voltei para cá. Peguei uma licença não remunerada no jornal (início de 1963), pois se desse errado eu voltaria. Fui direto para o Oficina, e me integrei no grupo muito bem. Imediatamente, virei assistente de direção e ator. Entrei substituindo um ator no espetáculo *Quatro num quarto*. Em

seguida, começamos a preparar *Pequenos burgueses* (Máximo Górki), onde fui assistente de direção. Dirigi alguns espetáculos e virei um dos sócios do grupo. Essa foi a trajetória que tive até o ano de 70, quando me desliguei do grupo. <sup>10</sup>

Fernando Peixoto esteve presente em importantes momentos da cena brasileira. Participou como ator e/ou como assistente de direção dos mais significativos espetáculos do Teatro Oficina, como: Pequenos burgueses (M. Gorki), O Rei da Vela (O. de Andrade), Galileu Galilei (B. Brecht) e Na selva das cidades (B. Brecht). Nessa mesma companhia, dirigiu O poder negro (LeRoy Jones) e Don Juan (Molière), além de haver realizado, sozinho ou em parceria, a tradução de várias peças.

A partir de 1970, após sair do Oficina, Peixoto intensificou suas atividades como escritor, tradutor e jornalista. No campo artístico, propriamente dito, iniciou uma trajetória mais independente, trabalhando como ator, ou dirigindo espetáculos que se consagraram, não só pela qualidade estética, mas pelo importante papel que cumpriram no debate social e político para a consolidação do campo democrático. Para que se possa compreender a importância dessas montagens, não se pode ignorar que, naquele momento, vivia-se a grande euforia do milagre econômico. O país consagrara-se tricampeão mundial de futebol e o governo intensificara a ação contra os grupos guerrilheiros, que, no início da década, estavam praticamente dizimados. Na área teatral, o Arena encerrara suas atividades, em meio à prisão e ao posterior exílio de Augusto Boal. José Celso Martinez Corrêa e o Grupo Oficina viajaram o país com o seu Trabalho Novo, que culminaria no espetáculo Gracias, señor. Houve também as criações dos grupos independentes, que se estabeleceram em bairros periféricos, na cidade de São Paulo, como "Teatro-Circo Alegria dos Pobres", "Teatro União e Olho Vivo", "TTT -Truques, Traquejos e Teatro", "Galo de Briga" e outros. 11

Sob a égide de um Estado Autoritário, intensificou-se a construção de uma estratégia que se tornou conhecida como "linguagem de fresta". Nesse processo, o trabalho de Fernando Peixoto, ao lado de tantos outros criadores, como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Chico Buarque de Holanda, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Rangel, Plínio Marcos, entre outros, alimentou significativamente o fortalecimento de uma cultura de oposição, que se tornou um dos sustentáculos de movimentos em prol da anistia, da redemocratização, das diretas-já etc. Assim, ao interpretar o trabalho desses artistas, e, nesse caso específico, o de Fernando Peixoto, deve-se ter em consideração o seguinte depoimento de Vianinha, concedido a Ivo Cardoso, em 1974, pouco antes de morrer:

você não poder mais ser letárgico, não poder mais ser cabisbaixo e aceitante, mas ter que ser interventor, cria muita contradição e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. 12

Essa observação é extremamente pertinente, na medida em que procura analisar quais as possibilidades de se realizar trabalhos críticos em uma sociedade cerceada em seus direitos políticos, profundamente desigual e que não vivia uma conjuntura revolucionária. Qual era a postura que o intelectual deveria assumir? Resignar-se ou criar perspectivas para que, a curto ou médio prazo, florescesse e se solidificasse uma cultura de oposição? Sem dúvida, Fernando Peixoto escolheu a segunda, tanto que na apresentação de seu depoimento ao Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro, promovido pela Biblioteca Edmundo Moniz, do Centro de Estudos da Fundacen, Carlos Miranda fez a seguinte ponderação sobre sua trajetória:

sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas sobretudo a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de 60, quando aqui se praticou

uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma "dramaturgia de resistência". [...] Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano, por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana.<sup>13</sup>

As palavras de Carlos Miranda têm o mérito de destacar, talvez, o que seja o elemento mais constante da vida profissional de Peixoto: a análise sistemática de seu trabalho, em consonância com reflexões sobre o momento histórico, ao lado das possibilidades efetivas de intervenções sociais e políticas e seu respectivo grau de eficácia. Sob essas circunstâncias, as atividades de Fernando Peixoto, nas mais diferentes áreas, foram um exercício constante em defesa da democracia e de valores sociais como ética, justiça e solidariedade, bem como procuraram constantemente interagir com a sociedade brasileira na década de 1970.

A partir dessas referências, estudar sua produção artística e intelectual, no período mencionado, é deparar com questões recorrentes nas mais importantes interpretações sobre o período. A primeira delas refere-se ao empobrecimento da cena teatral, devido ao estado de arbítrio e atuação sistemática da censura. A segunda chama atenção para a ausência de uma cena "revolucionária" capaz de propor alternativas estéticas e também sociais. Uma terceira, embora reconhecendo essas limitações, faz a defesa de uma "arte do possível" que, mesmo empobrecida, continuou produtiva e atuante.14

O processo pelo qual passou Fernando Peixoto é extremamente singular. Contribuiu para que o debate político e estético não se tornasse

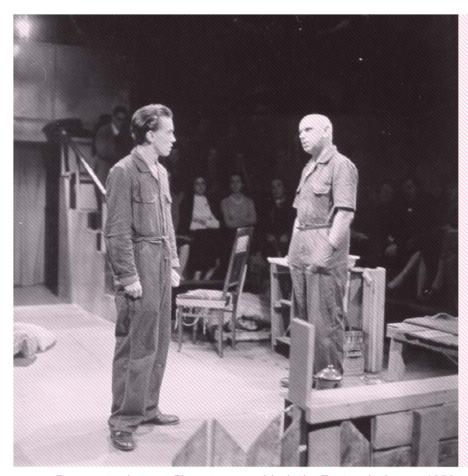


O Teatro de Arena de São Paulo foi um dos mais importantes grupos teatrais do país das décadas de 1950 e 1960.

dicotômico, analisou possibilidades e realizou experiências. Porém não compactuou nem com o caminho sem volta, pelo menos naquele momento, de Zé Celso M. Corrêa, nem com a luta armada. Optou por continuar atuante nos limites de sua coerência. Assim sendo, como se situar, na cena teatral, na década de 1970?

A luta pelo retorno do Estado de Direito era imprescindível e, diante dela, Fernando Peixoto não se omitiu. Apesar de nunca ter atuado como produtor teatral, como ator e diretor, na maioria das vezes, compatibilizou suas posturas políticas e profissionais, pois, dado o círculo de sociabilidade ao qual sempre pertenceu. Todavia, isso não significou omissão perante as contradições entre capital e trabalho existentes no âmbito da cena teatral.

Os chamados "artistas" vivem um conflito básico, que vivenciam muitas vezes até mesmo de forma consciente ou inconscientemente masoquista: são empregados assalariados, mas se recusam a se considerarem como tais. E estão presos a uma série de outros objetivos que em suas vidas é fundamental - em alguns a realização de algum projeto cultural ou social em termos de cultura, em outros a realização narcisista ou a desmedida busca da fama e do reconhecimento público. Para atingirem estes dois últimos projetos, aceitam tudo. Ou quase tudo. [...] Num texto sobre o significado da profissão ator, Bertolt Brecht dispensou com inteligência, a distinção entre as diferentes motivações que podem justificar o exercício da atividade por um ator ou atriz, para colocar o problema em seu aspecto essencial: "Em primeiro lugar vou falar da tua profissão, da indústria do espetáculo, da atividade que você escolheu exercer, não importa por que razões, espe-



Encenação da peça Eles não usam black tie. Teatro de Arena, 1958; Gianfrancesco Guarnieri (esquerda) contracena com Eugênio Kusnet.

ramos que elas sejam as melhores. Na verdade é indiferente o que você pretende fazer nesta profissão. O que você deve saber é o que farão de você. Os teatros de estado subvencionam os serviços que favorecem às ideias dominantes. Ou seja, as ideias daqueles que dominam, como daqueles que são dominados. É bom que você saiba que você é um empregado como qualquer outro empregado. 15

Fernando Peixoto possuía clareza do seu lugar no mercado de trabalho e sabia que, como profissional, estava sujeito às oportunidades que surgissem. No entanto, no decorrer

da década de 1970, suas escolhas foram, relativamente, tranquilas em termos de comprometimento político e social. Mesmo sem o caráter formal, ele continuou a desenvolver suas atividades teatrais com grupos com os quais compartilhou a necessidade de fazer oposição à ditadura militar. Em verdade, os seus produtores eram, em sua maioria, artistas e antigos companheiros do Arena e do Oficina, que almejavam construir uma cena teatral que pudesse, ao mesmo tempo, denunciar o arbítrio e conclamar o retorno às liberdades democráticas.

Dessa feita, o primeiro convite para direção ocorreu em 1972, quando jovens atores, integrantes do

Núcleo 2, optaram por continuar a participar da cena teatral paulistana e fundaram o Núcleo. Mas, como e onde se apresentarem? Novamente, a rede de solidariedade atuou em favor de uma causa maior — a luta contra a ditadura militar — e Maurício Segall, que estava à frente do Theatro São Pedro, cedeu-lhes uma sala no piso superior do teatro, o *Studio São Pedro*.

Na verdade era o Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Hélio Muniz, marido da... e não é bem que eu cedi o Teatro São Pedro, não. Nós tivemos uma conversa e fomos fazer um trabalho conjunto. E, de fato, havia uma dicotomia no Teatro, havia o Teatro grande embaixo, setecentos lugares, que se prestava a grandes espetáculos, ballet, orquestra e tudo mais: o Estúdio para espetáculos menores, e que tinha uma vocação de você fazer um teatro que não fosse um teatro... popular não é o termo, realmente, mas um teatro mais coletivo, vamos dizer assim, de criação coletiva. E o Estúdio era. E a ideia era que esse Núcleo, que tinha um trabalho já feito no Arena, muito rico, se incorporasse a esse conjunto que era o Edifício São Pedro e começasse a participar dessa vida que era muito democrático lá.<sup>16</sup>

O lugar fora definido, o texto selecionado e os atores escalados. Faltava selecionar o diretor do espetáculo, aquele que seria responsável pela construção da cena teatral, a fim de que ela pudesse realizar um instigante diálogo entre arte e sociedade. O nome escolhido foi o de Fernando Peixoto que, pela primeira vez, dirigiria um texto de Bertolt Brecht.

Nesse processo, é possível afirmar: com esse trabalho comecou a se constituir o "olhar brechtiano" de Fernando Peixoto para o desenvolvimento de uma cena que fosse capaz de, por um lado, envolver o espectador em suas proposições e, de outro, suscitar reflexões sobre o espetáculo e a sociedade brasileira que o acolhe. E, desse ponto de vista, o tema não poderia ser mais apropriado. Em primeiro lugar, a peça era uma reflexão sobre a derrota de um processo revolucionário. Em termos factuais, falava-se sobre a derrocada da Liga Spartaquista, em 1918, na Alemanha. Em termos metafóricos, era um exercício de compreensão das recentes derrotas da esquerda brasileira, que tivera parte significativa de seus quadros morta em combate e/ ou nos porões da ditadura. Entre os que sobreviveram, muitos foram para



Teatro São Pedro, São Paulo

o exílio. Todavia, aqueles que aqui ficaram assumiram o compromisso de refletir sobre a derrota e de criar condições de luta em outras bases.

Tambores na noite apontava um caminho, o interlocutor, nesse diálogo, não seria, como alguns tanto sonharam, os segmentos populares e sim os setores médios da população, aqueles que "voltam para casa", como sintetizou Brecht, em relação aos correlatos de Weimar. Enfim, como atuar nos limites da expectativa desse público potencial e não romper os compromissos assumidos na luta iniciada nos primórdios da década de 1960? Recuperar o estado de normalidade democrática passou a ser uma conquista histórica a ser obtida e, nesse contexto, Tambores apontara o caminho.

Ao Theatro São Pedro agregaram-se profissionais como o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, os cenógrafos Helio Eichbauer e Gianni Ratto (este último também diretor teatral), o assistente de direção Mário Masetti, entre outros. Essa equipe, ainda em 1972, foi responsável por mais dois trabalhos: A semana e Frei Caneca, ambos de autoria de Carlos Queiroz Telles, com direção de Fernando Peixoto e cenários de Helio Eichbauer. No elenco, além de integrantes do Núcleo, para o espetáculo Frei Caneca foi convidado, para viver o papel-título, o ator Othon Bastos.

O projeto sobre os modernistas nasceu por iniciativa do próprio São Pedro, não com a perspectiva de investigar acontecimentos consagrados como a Semana de Arte Moderna, mas de refletir sobre o seu impacto no debate da década de 1970.

O texto de autoria de Carlos Queiroz Telles foi escrito em sintonia com as proposições cênicas de Peixoto e Eichbauer que, nesse momento, retomaram um diálogo iniciado em 1967, quando o primeiro interpretou Abelardo II e o segundo assinou os figurinos e os cenários de *O Rei da Vela*. Sob esse aspecto, os dois artistas foram fundamentais para a construção de um "olhar" cômico, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura pública do Modernismo à luz do olhar antropofágico de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, as personagens foram colocadas em cena com o intuito de refletirem acerca do impacto dos acontecimentos de 1922. Com a utilização de vários recursos cênicos (slides, projeção cinematográfica, cartazes, implosão do espaço cênico), o diálogo entre passado e presente ocorreu a partir de muitas perguntas. Por meio da relação passado/presente, 1922 indaga em 1972: "Valeu a pena? O país mudou?"

O texto de Queiroz Telles foi concebido tal qual um roteiro, em uma perspectiva coletiva, presente, inclusive, na própria estrutura do texto. As rubricas descreveram a movimentação das personagens (geralmente construída no processo de ensaio), no espaço do próprio Theatro São Pedro, para compor a ambientação cênica. Como a proposta não era a de celebrar uma data e um grupo, a cenografia deveria ser composta de forma a dar ao espectador o maior número de informações sobre o processo, propriamente dito, além dos impasses e dos conflitos inerentes a ele.

Já na peça Frei Caneca, o texto foi dividido em dois atos, compostos por cinco cenas (três no primeiro e dois no segundo), atualizou cenicamente momentos da vida de Frei Caneca quando menino e, posteriormente, como revolucionário em 1817 e 1824. Embora no palco fossem rememorados diferentes momentos históricos (1799, 1817 e 1824), nos quais o rompimento dos laços colo-

niais e o estabelecimento da república fundamentavam o debate, a amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações: como celebrar uma luta que no passado foi justa e, na década de 1970, foi interpretada como subversiva?

Com o objetivo de responder essa indagação, a peça *Frei Caneca* apresentou, didaticamente, lugares, grupos e formas de organização recorrentes em diversos períodos. Várias cenas ocorreram no Páteo da Igreja do Terço.

Em verdade, o conteúdo temático ganhou contornos e significados de atualização a partir do momento em que os diálogos são construídos e/ou ditos com intenções dúbias. Um exemplo desse procedimento ocorre quando o Cego diz ao Menino das Canecas "em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo, não".

Essa advertência dita em palcos brasileiros, em meados de 1972, permitiu uma cumplicidade entre o que ocorria em cena e o público, isto é, por intermédio do saber histórico comum, falava-se de algo que não poderia ser explicitado: a ditadura militar e os instrumentos com os quais ela governava a sociedade, fundados na repressão política e cultural.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira da resistência democrática: o Estado de Direito. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como injustiça social e exploração do trabalho, entre outros, no campo da luta pela redemocratização eles se tornaram auxiliares de uma luta maior.

Dessa feita, as datas, vistas pelos órgãos governamentais como efemérides, instantes de celebração e de afirmação da "identidade nacional", para os artistas do Theatro São Pedro tornaram-se oportunidades para questionar interpretações vistas como homogêneas em relação a esses símbolos.

Ainda no São Pedro, Fernando Peixoto encenou, em 1973, uma de suas peças mais festejadas: *Frank V*, de Dürrenmatt, dramaturgo suíço que, embora não fosse um árduo defensor do socialismo, era um crítico feroz do sistema capitalista. Sobre ela, Peixoto fez a seguinte avaliação:

Há diferenças radicais entre a sua obra e a de Bertolt Brecht. Dürrenmatt não aceita a vinculação de Brecht ao movimento comunista, mas reconhece que a obra do poeta e dramaturgo alemão é uma sincera resposta ao nosso mundo, à nossa culpabilidade. Entretanto, se a perspectiva de Dürrenmatt não é diretamente política, é possível encontrar analogias entre a sua dramaturgia e a de Brecht.

O crítico Bernard Dort, referindo-se a *FrankV*, acentua que a perspectiva de Dürrenmatt é religiosa. É um religioso em quem a formação protestante oferece o instrumental para a revolta: o resultado é uma indignação profunda, implacável. Sob muitos ângulos *Frank V* é uma resposta à *Ópera de três vinténs*, de Brecht. Dürrenmatt acentua outros valores, mas conserva inúmeras colocações.

Mas não é, como *A ópera*, um texto dialético. Antes, um paralelepípedo, arrancado das ruas do mundo em que vivemos. E lançado com fúria, cinismo e violência sobre as instituições e valores que garantem a sobrevivência de uma ordem socioeconômica injusta. Uma ópera não de mendigos, mas de milionários. Dirigida a um público que paga caro para ver teatro.

[...] À peça não é apenas a história de um banco: é a parábola do nosso mundo, da nossa sociedade, da nossa realidade.

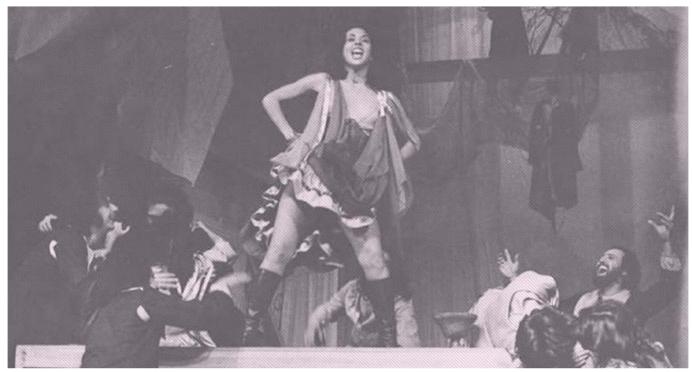
FrankV é um paralelepípedo lançado contra determinados valores socioeconômicos e políticos. É um texto divertido ao extremo, mas também agressivo. Também queremos lançar este paralelepípedo contra o público. Mas não para feri-lo fisicamente. Este paralelepípedo deverá ficar parado, imenso, ameaçador. A um centímetro da cabeça do público. É preciso que o espectador encare de frente esta realidade que lhe é mostrada deformada, teatralizada. Sinta seu peso, seu significado: pense. Hoje, mais do que nunca, o teatro brasileiro está se encaminhando para desempenhar uma tarefa imbecil: anestesiar o espectador, mistificá-lo, envolvê-lo num mundo mágico e falso da fuga e fantasia, reduzi-lo a objeto a ser hipnotizado. A diversão está, assim, a serviço do aniquilamento de cada um enquanto ser humano responsável e inteligente. A nós, ao contrário, interessa despertar o sentido crítico do espectador: mantê-lo vivo, atuante, consciente, respeitá-lo como ser humano livre, capaz de aprender e ensinar, capaz de discutir, refletir, modificar. 17

Essa análise, publicada originalmente no programa do espetáculo, além de propor uma interpretação sobre a montagem e o texto, apresentou-se como um convite à reflexão e à necessidade do estabelecimento de uma consciência social. Para tanto, a proposta reflexiva estabeleceu uma relação de estranhamento com o próprio espetáculo, por meio da concepção brechtiana de Fernando Peixoto em compreender e fazer teatro que assumiu, talvez, nessa encenação uma de suas formas mais acabadas.

Para esse espetáculo, além de Beatriz Segall e Celso Frateschi, o elenco contou com a participação de Renato Borghi e Esther Góes, ambos recém-saídos do Teatro Oficina. Naquelas circunstâncias, por todas essas iniciativas e pela capacidade de congregar pessoas que compartilhavam ideias, estratégias e lutas, Marco Antônio Guerra fez a seguinte consideração sobre a presença do Theatro São Pedro na cena teatral paulistana:

O Theatro São Pedro nasce dessas duas vertentes que se cruzam no final dos anos 60: a instabilidade dos grupos teatrais e a repressão política, que levou muitas pessoas a vislumbrar a ação cultural como uma alternativa à ação política entre os quais o próprio Maurício Segall. A primeira resposta do São Pedro foi em setembro de 1969: para os produtores, Ibsen era o tom mais apropriado para o Brasil pós--AI-5. A questão ética colocada em "Um inimigo do povo", do homem que não abandona suas convicções mesmo quando todas as situações se voltam contra ele, era uma profissão de fé que a companhia estava disposta a carregar consigo. 18

Frank V foi o último trabalho de Fernando Peixoto no Theatro São Pedro. Porém, em 1980, ele retornou a esse espaço teatral para dirigir a segunda versão de Calabar, o elogio da traição, produzida pela Othon Bastos Produções Artísticas e Renato Borghi. Na sequência, dando continuidade à sua carreira como diretor, Peixoto recebeu de Chico Buarque e Ruy Guerra, em 1973, um convite irrecusável: dirigir Calabar, o elogio da traição, espetáculo que seria produzido por Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Com essa proposta, mais uma vez, ele se via em uma situação na qual teria oportunidade de colocar em cena um espetáculo que vinha ao



Betty Faria, como Anna de Amsterdam, ensaia a peça Calabar, 1973

encontro de suas expectativas como artista, cidadão e militante.

O tema da traição, nada mais adequado para um país que adotava como propaganda oficial "Brasil, ame-o ou deixe-o". E, desse ponto de vista, estar contra o governo era estar na condição de traidor. Porém, escudados, mais uma vez, em acontecimentos históricos, os dramaturgos indagavam: o que é a traição? Em que condições, alguém pode ser taxado de traidor? Quem é que trai e quais as circunstâncias deste ato?

Compreender historicamente o mulato Calabar significava relativizar uma ideia que, sob a ótica dos militares, estava bem definida: traidor é quem se opõe ao regime militar. Mas todos aqueles que se opuseram ao governo, estando mortos ou vivos, eram traidores do país?

Aquele espetáculo tinha como proposta estabelecer no palco essa discussão, por meio de um musical, onde

as músicas de autoria de Chico Buarque (algumas em parceria com Ruy Guerra) tornaram-se um capítulo à parte, pois faziam parte do repertório "Tatuagem"; "Cala a boca, Bárbara"; "Vence na vida quem diz sim"; "Fado tropical"; "Boi voador"; "Não existe pecado ao sul do Equador", entre outras. Nesse aspecto, a peça era polissêmica, comportando distintas interpretações e apropriações diferenciadas.

Em uma produção que envolveu um elenco com mais de trinta atores, músicos, direção musical de Dori Caymmi, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, entre os vários profissionais envolvidos, Calabar consumiu meses para seleção do elenco, de ensaios e concepção geral da montagem. E todo esse trabalho foi em vão, porque, na véspera da estreia, no dia do ensaio geral para a censura, a encenação foi censurada. O que fazer? Fernando Peixoto registrou esses momentos da seguinte maneira:

31.10.73 – Bandeiras, telões de boca, mais objetos e mais adereços! A estrutura visual do espetáculo vai ganhando coerência e adquirindo peso na narrativa. A cenografia de Hélio tem um vigor épico expressivo. Mudei o ritmo do ensaio: só correções, transições, correção de certos detalhes. Principalmente no primeiro ato. Mas consegui ir até o fim. Ter passado tudo teria sido inútil. Consigo mais coerência interna na articulação das últimas cenas. Mas Anna e Bárbara ainda me preocupam. Não achamos os objetos certos para a paramentação de Bárbara. Ou é o texto, ou o encaminhamento de interpretação, ou minha concepção (que, aliás, é vaga e montada em cima de certa resistência que tenho, desde o início, com esta cena). O "povo" tem que ocupar mais espaço e ocupar melhor o espaço, que é bem maior, exige uma disposição cênica mais dinâmica. De resto, como sempre, a tarde foi cheia de baldes de água fria. Chegou Fernando com a carta da Censura, sobre a tal de "avocação" da peça pra instância superior. Com esta palavrinha superior, esconde mentiras. A carta praticamente proíbe o espetáculo. Caracteriza uma censura econômica. É datada de 30 de outubro. A censura política nem chega a ser exercida. A censura foi censurada, proibida de proibir. Os gastos estão feitos. Que vai acontecer de agora em diante, se a proibição for mantida, com os produtores e os próximos espetáculos? Texto liberado não é mais garantia mínima.

07.11.73 - Continuam os ensaios. E as ameaças. Providências para filmar, como medida defensiva (guardar o que foi feito). Rose Lacreta assumirá a realização do filme/ documento. A solidariedade é de todos: já temos três câmaras, profissionais dispostos a trabalharem na marra na imagem e no som. Estes últimos dias foram irritantes: exigiam certo heroísmo. Em certos momentos, claro, a vontade é largar tudo. Mas é esta nossa modesta frente de resistência: continuar. Ontem, dia 6, o ensaio foi feito de portas abertas. Cerca de duzentas pessoas. Nada está maduro, mas aplaudiram em cena aberta algumas cenas. Talvez tenha sido o primeiro e último espetáculo. [...] A vontade é engravidar o espetáculo de uma força política mais nítida e mais explicitada. Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora, que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais consequente. A presença da censura me fez descobrir isso. 19

Esses fragmentos sobre o processo de ensaio e as tensões decorrentes da ameaça da censura permitem que sejam entrevistos elementos que, muitas vezes, compuseram os bastidores dos ensaios teatrais. Nessas circunstâncias, a violência manifestavase de outras maneiras: cerceamento econômico, guerra psicológica, insegurança quanto à continuidade do trabalho, enfim, cerceamento do próprio espaço de atuação dos profissionais de teatro. Esse expediente tornou-se uma fórmula muito adequada para estrangular economicamente produtores, de porte médio, que investiam no teatro não só com um negócio, mas como um projeto político e intelectual.

Após viver essa situação, Fernando Peixoto, em 1973, iria dirigir, pela primeira vez, um espetáculo para a Othon Bastos Produções Artísticas: *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em abril de 1973, no Teatro Guaíra, em Curitiba, e viajou para a maioria dos estados brasileiros, com lotação esgotada em quase todos os lugares em que se apresentou.

Essa montagem talvez seja a que mais representou os embates daqueles que optaram pelo teatro de resistência, pois a primeira evidência, antes de qualquer ponderação, referese ao fato de que esse texto teatral é um instigante questionamento sobre o significado de fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política e social.

Um grito parado no ar é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializadas no espetáculo pelas dificuldades financeiras: não conseguir pagar as prestações dos produtos adquiridos, manter o aluguel do espaço, quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, além de não possuir

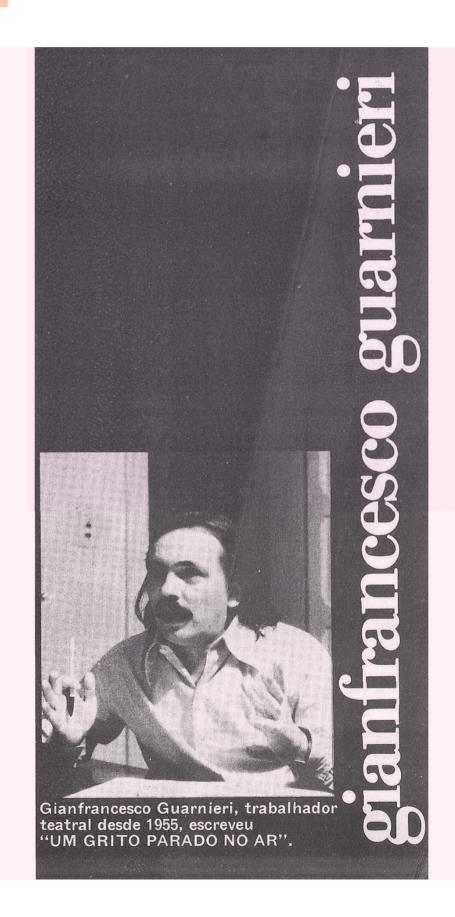
verba para divulgar o espetáculo por ocasião da estreia. Por intermédio de construções metafóricas, expõe a ação intensificada dos órgãos de censura e o asfixiamento das condições de produção, que inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos, que se tornou recorrente em períodos posteriores, como se pode depreender das ponderações de José Arrabal:

[...] é a consolidação da capitalização acelerada do teatro empresa, mediada pelo Estado, inflacionando o custo da produção com subvenções milionárias, inflacionando o preço do ingresso, fechando ainda mais o gueto teatral. Assim esse teatro de empresa firma-se - depois de algumas porretadas até em um ou outro empresário, pra disciplinar, também entre eles, o ambiente - com suas montagens, mercadoria variada, repertório ordenado. Espetáculos grandiosos, de arquitetura megalômana, eventos de ocasião para ofuscar ainda mais os olhos, musicais de todo o tamanho e de todas as colorações, pornochanchadas, encenadores famosos do exterior, festivais internacionais de teatro, casas de espetáculos sofisticadas: organiza-se o supermercado. O terror cultural aterrorizando, não só castrou a liberdade de expressão e de criação, mas também promoveu, fazendo a sua parte na política do morde e assopra, a desmobilização dos trabalhadores do palco na luta por suas dificuldades, confundindo-os, ao mesmo tempo que se deposita nas mãos dos produtores teatrais, e da burocracia de Estado, a direção e a hegemonia da "vida teatral".

Para um teatro que sequer atende a 2% da população do país, os critérios de subvenção ao produtor capitalista crescem anualmente, em progressão geométrica. Inflacionam-se os aluguéis dos teatros. Seus proprietários começam a interferir na contratação dos elencos, na escolha dos textos e dos diretores. Hoje, todo o processo de produção teatral encontra-se predominantemente mediado pelo Estado e se a censura, agora, arrefeceu, devido às questões da conjuntura política e mesmo à situação de hegemonia do poder governamental e do empresariado, na direção da vida teatral, enquanto aparelho repressivo, a censura continua aí, intacta, montadinha. No teatro, também a anistia foi restrita.<sup>20</sup>

Efetivamente, essa nova realidade exigiu de artistas e intelectuais, em geral, estratégias para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, Um grito parado no ar é altamente exemplar, na medida em que esteticamente construiu os indícios dessa nova realidade, a começar da própria concepção cênica, um palco semivazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção, também, evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta às propostas que decretavam a morte do texto e afirmavam, preferencialmente, a eficácia da imagem. Nessa linha de raciocínio encontram-se também as observações de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, ao dizer:

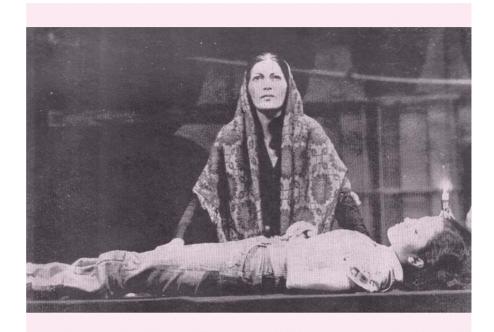
Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu texto é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, de misticismo, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na plateia, criando perso-



nagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores. Apresentando seu grito parado no ar ele afirma ainda: Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva. [...] Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tudo isso são, em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro.21

Essas considerações articulando o diálogo arte e sociedade são extremamente profícuas, pois contribuem para que se explicite, de forma instigante, a historicidade da escrita e da cena teatral, legitimando-as como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, e inseridas em embates culturais e disputas políticas, isto é, o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, e traduzem, no nível simbólico, representações que reelaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.

*Um grito parado no ar* talvez seja a tradução poética dos anos de chumbo para aqueles que optaram pela resistência democrática, pela luta estabelecida no dia a dia e, no âmbito teatral,



Duas pessoas contracenando: Cena da peça Um grito parado no ar.

para os que continuaram a ver nessa atividade artística um espaço significativo para o exercício da crítica ao status quo. Aliás, essas mesmas premissas nortearam Fernando Peixoto quando dirigiu Caminho de volta (de Consuelo de Castro), em 1974, e Ponto de partida (de Gianfrancesco Guarnieri), em 1976. A primeira ambientou seus conflitos em uma agência de publicidade, com a finalidade de discutir o impacto dessa atividade no campo das relações sociais, econômicas e afetivas. Já Ponto de partida nasceu de uma indignação: a morte do jornalista Wladimir Herzog nas dependências do II Exército em São Paulo, Ambientada em uma aldeia medieval do século 12, discorria sobre quem poderia ter assassinado o poeta Birdo, que amanheceu dependurado em uma árvore. Com um recurso narrativo semelhante ao da peça Calabar, em que a personagem que desencadeou as situações e os conflitos está ausente da cena.

Fernando Peixoto, em diversas oportunidades, afirmou que esse era

um de seus trabalhos mais bem acabados, que teve boa acolhida de público e crítica e ficou mais de um ano em cartaz. Posteriormente, vieram *Mortos sem sepultura* (1977), *Coiteros* (1977) e *Calabar* (1980), entre outros.

Em verdade, as encenações de Peixoto, no decorrer da década de 1970, revelam, antes de quaisquer considerações, a presença de um artista que criou perspectivas para o florescimento de uma cultura de oposição que, ao longo dos vinte e um anos de um Estado Autoritário, se tornou um dos espaços mais significativos da Resistência Democrática.

Rosangela Patriota é Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia; coordenadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac); editora do periódico Fênix – Revista

#### de História e de Estudos Culturais (www.revistafenix.pro.br).

#### Referências bibliográficas

ARRABAL, J.; LIMA, M.A.; PACHECO, T. Anos 70: Teatro. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979.

FERNANDES, S. Grupos Teatrais - Anos 70. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

MIRANDA, Carlos. Fernando Peixoto - Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

GARCIA, Silvana. O teatro da militância. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUERRA, M.A. Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 1970). São Paulo: Annablume, 1993.

HERSOV, Gregory. Diálogos no palco. COMPLETAR. É a citação da epígrafe.

HUIZINGA, J. El concepto de la Historia. 3.ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 213.

MACIEL, L.C. Quem é quem no teatro brasileiro. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, jul. 1968. p. 49-68

MICHALSKI, Y. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

PATRIOTA, R. Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, F. (org.) Vianinha: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, F. Teatro em movimento. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, F. Teatro em pedaços. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

RAMOS, A.F., PATRIOTA, R., NASSER, F. Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n.3, ano 94, v. 94, 2000.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. O Pai de Família e outros estudos. 2.ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SEGALL, M. I Seminário pela Preservação da Memória do Teatro Brasileiro no Século XX – Theatro São Pedro. São Paulo, 1996 (cópia digitada).

SILVA, A.S. Oficina: Do teatro ao Te-Ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VIANNA Filho, Oduvaldo, Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, F. (org.) Vianinha: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasil-

#### iense, 1983.

#### Notas

- 1 Projeto de Pesquisa Financiado pelo CNPg.
- 2 HUIZINGA, J. El Concepto de la Historia. p. 213.
- 3 Evidentemente, a lista dos historiadores que têm utilizado o objeto artístico como documento de pesquisa é imensa. No entanto, a título de ilustração, no diálogo História e Música encontram-se Arnaldo Contier e Maria Izilda dos Santos Matos; no debate História e Cinema deve mencionar-se o trabalho de Alcides Freire Ramos; na interlocução com as Artes Plásticas há o historiador Jorge Coli. Por sua vez, na área de História e Literatura, a título de ilustração, citaremos Nicolau Sevcenko e Sandra Jatahy Pesavento, entre outros.
- 4 SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. O Pai de Família e outros estudos. p. 62.
- 5 Esta reflexão foi por nós realizada, de maneira minuciosa, ao analisar a atuação política e estética de Oduvaldo Vianna Filho, após o golpe militar de 1964, construindo um diálogo entre este dramaturgo e as diretrizes do PCB. Para maiores informações, consultar: PATRIOTA, R. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*.
- 6 RAMOS, A.F., PATRIOTA, R., NASSER, F. "Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros". In: Cultura Vozes, p. 183 e 184.
- 7 MICHALSKI, Y. O teatro sob pressão: uma frente de resistência, p. 23 e 24.
- 8 Dois textos paradigmáticos dessas posturas são "Quem é quem no teatro brasileiro", de Luís Carlos Maciel (*Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial nº 2, p. 49-68), que analisa o caráter não revolucionário do teatro brasileiro, e "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", de Oduvaldo Vianna Filho, no qual o autor clama pela união dos artistas contra a ditadura militar.
- 9 A experiência do "Te-Ato" foi compreendida como sendo a reinvenção do teatro, a partir de novas relações a serem estabelecidas entre o palco e a plateia, que deveriam ser recriadas à luz de transformações sociais, políticas e culturais da realidade brasileira (cf. SILVA, A.S. *Oficina: do teatro ao Te-Ato*). 10 RAMOS, A.F.; PATRIOTA, R.; NASSER, F. *Op. cit.*, p. 172 e 173.
- 11 Esses grupos foram estudados por Silvana Garcia em sua dissertação de mestrado intitulada "O Teatro da Militância".
- 12 Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, F. (org.). Op. cit., p. 183e 184.
- 13 Fernando Peixoto Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileir., p. 3.
- 14 Esses argumentos, muitas vezes, constituem-se nas premissas a partir das quais pesquisadores como José Arrabal, Mariângela Alves de Lima e Silvia Fernandes iniciam suas considerações sobre o Teatro Brasileiro na década de 1970, como se observa nos seguintes trabalhos:
- ARRABAL, J., LIMA, M.A.; PACHECO, T. Anos 70: Teatro. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979-1980.
- FERNANDES, S. Grupos teatrais Anos 70. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- 15 PEIXOTO, Fernando. Teatro em movimento, p. 197 e 198.
- 16 SEGALL, Maurício. I Seminário pela Preservação da Memória do Teatro Brasileiro no Século XX Theatro São Pedro, p. 6.
- 17 PEIXOTO, Fernando. Teatro em pedaços, p. 144-146.
- 18 GUERRA, Marco Antônio. Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 1970), p. 96.
- 19 PEIXOTO, Fernando. Teatro em movimento, p. 191 e 192.
- 20 ARRABAL, J.; LIMA, M.A.; PACHECO, T.. *Anos 70*: Teatro, p. 34 e 35.

## A música nos tempos da ditadura

#### VALDIR MENGARDO

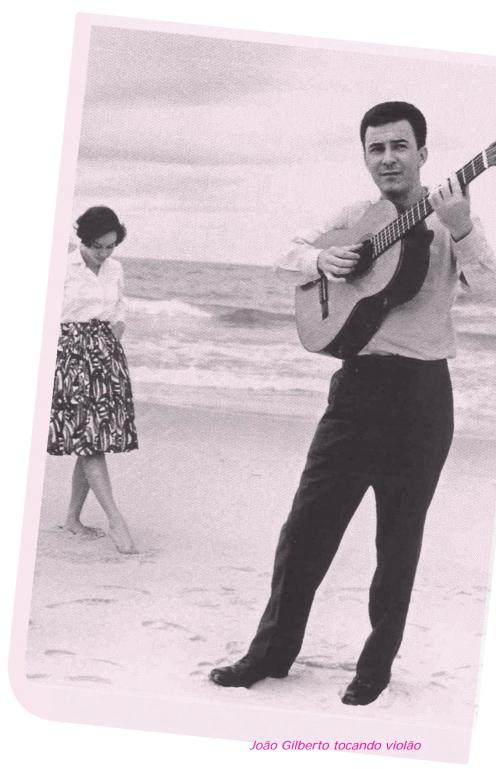
s anos 50 chegavam ao seu final em clima de euforia. Eleito em 1956, Juscelino Kubitschek de Oliveira colocaria o país na rota do chamado desenvolvimentismo. Célebre pelo seu axioma "50 anos em 5", JK procurava criar um clima de crescimento econômico e estabilidade política. Auxiliado por uma conjuntura externa favorável, fará do desenvolvimento industrial seu carro-chefe, procurando dar ao país uma aura de modernidade jamais vista.

Esse clima reflete-se na música popular brasileira quando o crescimento urbano propicia o surgimento de uma nova classe média, principalmente no Rio de Janeiro, onde jovens começam a se reunir para ouvir novos sons, que procuravam mesclar aos ritmos nacionais, como o samba, influências estrangeiras, especialmente o jazz norte-americano (para desespero de críticos nacionalistas como José Ramos Tinhorão).

A modernidade tinha que vir rapidamente, como o desenvolvimento econômico proposto por JK. Não havia mais espaço para ritmos como o samba-canção que, mais do que nunca, influenciado pelo bolero, detinha-se em tragédias passionais e dramas da chamada "dor de cotovelo", perdendo a leveza que caracterizou a sua introdução no cenário musical brasileiro.

É contra isso que os jovens, especialmente os jovens cariocas, vão se bater. É preciso instaurar-se uma nova forma musical, moderna como o Brasil de JK, aberta às boas influências de outros países, e que considere a leveza como um de seus principais paradigmas.

Em 1958 surge a gravação pioneira de João Gilberto para "Chega de Saudade", considerada o marco inicial da bossa nova. A canção marcaria a primeira aparição em disco da chamada "santíssima trindade da bossa nova": João Gilberto (voz) Tom Jobim (música), Vinicius de Moraes (letra).





Ao piano, Tom Jobim; ao seu lado, Vinícius de Moraes; tocando violão, João Gilberto.

Novos compositores e cantores aderem ao gênero, que vira uma febre entre a classe média urbana, principalmente no eixo Rio—São Paulo. Porém, o final dos chamados anos dourados, que caracterizaram o governo JK, traz de volta a consciência do subdesenvolvimento brasileiro. O acirramento da guerra fria e o crescimento da contestação dos partidos e agrupamentos de esquerda fazem com que tome vulto uma nova consciência nacional, ligada fundamentalmente a projetos de transformação social.

Cresce o questionamento ao modelo desenvolvimentista introduzido por JK, que só trouxe benefícios para os setores mais favorecidos da sociedade, deixando as rebarbas do "progresso" para o proletariado urbano e o campesinato.

Na música, o tempo do amor, do sorriso e da flor, que a canção Meditação, de Tom Jobim e Newton Mendonça, propunha, chega ao fim. A consciência cada vez mais presente de que nossa dependência dos Estados Unidos era o pior dos mundos possíveis faz com que a música brasileira volte às suas raízes, desprezando as influências norte-americanas. Curio-

samente, um dos percussores da bossa nova, Carlos Lyra, vai compor, em 1962, em ritmo de bossa nova, um libelo contra essa influência: "Pobre samba meu / Foi se misturando, se modernizando, e se perdeu / E o rebolado cadê? / não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz".

Em 1961 a UNE – União Nacional dos Estudantes cria o CPC – Centro Popular de Cultura, com o objetivo de criar uma arte popular revolucionária. Intelectuais como Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Arnaldo Jabor e Carlos Lyra, que cuidava da parte musical, se engajam no projeto.

A ideia era transmitir uma arte que realmente modificasse a consciência do povo, única força política capaz de conduzir as transformações sociais ansiadas pelas forças de esquerda. Assim, os intelectuais ligados ao CPC procuravam levar a arte ao povo, em vez de mantê-la restrita aos espaços frequentados pelas elites.

Surge a chamada "canção engajada", que terá um forte diálogo com o teatro de contestação e conscientização, cujos principais representantes eram o Grupo Opinião no Rio de Janeiro e o Teatro de Arena em São Paulo. Esses grupos começam a sua atuação antes do golpe militar de 1964 e continuam como uma das mais vivas forças de resistência, mesmo após a intervenção militar.

#### Golpe militar

O ascenso dos movimentos contestatórios e sua aproximação ao governo de João Goulart (que sucedeu o breve período de Janio Quadros) provocou a reação dos militares e de parte do empresariado conservador. O movimento tinha o apoio tácito dos EUA e da imprensa conservadora nacional.

Em 31março/1° de abril de 1964 os militares tomam o poder e começam a reprimir os movimentos que se opunham ao novo regime. Em seus primeiros momentos a repressão não atinge o grau de intensidade suficiente para impedir que as manifestações culturais de esquerda divulgassem suas produções. Porém, o movimento cultural vê-se tolhido e a censura começa a exercer sua macabra função.

O teatro, unindo-se à música popular, começa a produzir peças que marcarão a resistência cultural ao golpe. Em dezembro de 1964, alguns meses após a tomada do poder pelos militares, estreia no Rio de Janeiro o show Opinião. Com texto de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, juntaram-se no palco Nara Leão (mais tarde substituída por Maria Bethania), João do Vale e Zé Keti, representando três tipos característicos da vida urbana carioca (a garota de classe média, o imigrante nordestino e o morador dos morros do Rio de Janeiro). O texto confrontava a situação de penúria e repressão que os três enfrentavam na cidade grande e a contestação ao que era proposto pelo



Da esquerda para a direita, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo

novo regime. O espetáculo lançou músicas de sucesso como a canção-título, "Opinião", e "Carcará", e virou um disco lançado em 1965.

Em São Paulo o Teatro de Arena começa a série "Arena conta...". Em 1965 é encenado o espetáculo "Arena Conta Zumbi", com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. A trilha sonora ficou a cargo de Edu Lobo, com letras do próprio Guarnieri e de Vinicius de Moraes. Na sequência, a mesma dupla — Boal e Guarnieri — lança "Arena conta Tiradentes", com trilha sonora de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller e Theo de Barros.

Outros espetáculos musicais cuidaram de manter viva a chama de resistência contra a ditadura instaurada, entre eles a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, "Liberdade, Liberdade", "Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come".

#### O nascimento da MPB

Pouco antes do golpe militar, o mercado fonográfico dava sinais de um realinhamento que seria fundamental para a música brasileira nas décadas seguintes. Muito mais do que um estilo musical, a MPB (com letras maiúsculas), tomando como ponto de partida a música engajada, se consagra como uma união de estilos musi-

cais vigentes na década de 1960 que passarão a ser identificados como esse rótulo: MPB.

Assim, a canção engajada, o samba tradicional e a bossa nova, entre outros, passarão a ocupar nas prateleiras das lojas disco o nicho denominado MPB. Mas nem tudo que era produzido musicalmente ficava dentro da MPB. A música denominada "jovem guarda", que tinha em Roberto Carlos e Erasmo Carlos seus principais divulgadores, ficava fora desse pacote.

Citado por Celso Napolitano, o musicólogo chileno Eduardo Pirardi traça alguns interessantes parâmetros sobre a MPB:

1) A MPB surge dentro da música popular comercial; 2) Ela não cria inteiramente sua forma de difusão, mas vai se apropriando dos canais existentes; 3) Não se confunde com a música comercial, mas disputa seu público em seu próprio terreno; 4) Assimila influências estrangeiras sem perder a identidade e os elos com o passado; 5) É politizada sem apelar para formas agitativas da canção, o que permite exercer um papel nas lutas populares sem sectarismos; 6) Ela não surge de uma base folclórica, mas da música urbana anterior, bastante influenciada pela música internacional, sobretudo o jazz.1

É claro que o grau de influência externa pode ser diferenciado em cada gênero que compunha a MPB, mas é inegável que ela forma um novo público, que junta setores da juventude universitária (que será presença marcante nos festivais da década de 1960), e o público mais sedimentado, que vinha da audição do rádio.

Sergio Cabral<sup>2</sup> coloca como marco inicial da MPB o primeiro disco de Nara Leão, em 1962, quando a cantora, que foi considerada a musa da bossa nova, grava um LP sem nenhuma música de bossa nova; porém outros críticos e historiadores preferem o ano de 1965, com a vitória de "Arrastão" no 1º Festival da TV Excelsior.

#### Televisão e festivais

A televisão no Brasil foi inaugurada em 1950, com a primeira emissora: a TV Tupi, localizada em São Paulo. Na sua primeira década de existência, a música ocupava um lugar ainda insipiente. É somente a partir da década de 1960 que os grandes programas musicais começam a agitar as noites e tardes televisivas.

A MPB ganha substância através de programas como "O Fino da Bossa", "Esta Noite se Improvisa", "Bossaudade", todos transmitidos pela TV Record, entre outros. E, do outro

lado, o "Jovem Guarda" fazia grande sucesso entre o público Jovem. Comandado por Roberto Carlos, Walderléa e Erasmo Carlos, o programa trazia os hits da música denominada jovem guarda, considerada como pura alienação pela ala mais radical da MPB. A oposição entre MPB e Jovem Guarda vai culminar com a realização, em julho de 1967, de uma passeata contra a presença da guitarra elétrica. Essa passeata, que percorreu as ruas do centro de São Paulo, era liderada por Elis Regina, mas tinha nomes de peso, como Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Edu Lobo.

O principal divulgador da MPB via televisão foram os festivais de música brasileira, realizados pela TVs Record, Globo, Tupi e Excelsior.

Para o crítico musical Tárik de Souza, na introdução ao precioso *A Era dos Festivais*, de Zuza Homem de Melo, os festivais representam



Elis Regina foi consagrada cantando Arrastão, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, no Festival da TV Excelsior, 1965.

uma fase única em que as diversas vertentes da música popular brasileira, cevadas em shows universitários, programas de rádio militantes e casas noturnas entupidas de entusiastas, magnetizaram o país. A emersão de uma juventude politizada que começou a tomar o poder na bossa nova choca-se com o recrudescimento da ditadura militar.<sup>3</sup>

O primeiro deles ocorreu em 1960, na TV Record, mas é só a partir da retomada da ideia, em 1965, que a estrutura de festival toma vulto. O primeiro festival da TV Excelsior consagrou a cantora gaúcha Elis Regina, em 1965, na TV Excelsior, com a música "Arrastão", de Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Para muitos, essa canção é o ponto de partida da chamada MPB. Em 1966, Chico Buarque divide o primeiro lugar com a dupla Geraldo Vandré e Theo de Barros: "A banda" e "Disparada" magnetizaram o público do Teatro Record e, embora "A banda" tenha ganho por pequena margem, o júri optou pelo empate. Em 1967 acontece também na Record um dos mais emblemáticos festivais de música brasileira. "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam, sai vencedor, em meio a canções marcantes como "Alegria, alegria", de Caetano Veloso e "Domingo no parque", de Gilberto Gil, que iniciam o movimento tropicalista na música brasileira.

1968 marca o auge e a agonia do movimento tropicalista: em São Paulo, Tom Zé ganha o primeiro lugar no júri popular com ???, e ainda são classificadas "Divino maravilhoso", de Caetano e Gil, 2001 de Tom Zé e Rita Lee Jones. No mesmo ano, o Festival Internacional da Canção teve uma de suas mais polêmicas versões. Já na eliminatória paulista, realizada no Tuca, em São Paulo, Caetano Veloso insurgiu-se contra a vaia que tomava da

plateia e desancou com um discurso. que ficou histórico, em que a esquerda ortodoxa era colocada em xeque. Na final nacional, outra polêmica: a favorita do público era "Para não dizer que não falei de flores" (Caminhando), de Geraldo Vandré, mas a censura impediu que ela fosse a vencedora, ficando com "Sabiá", de Chico Buarque e Tom Jobim, a primeira colocação. Os dois autores saíram do Maracanazinho debaixo de uma das maiores vaias da história dos festivais. Durante os anos seguintes, as emissoras tentaram repetir o êxito dos concursos de música brasileira, mas o esgotamento da fórmula e a ferrenha censura iniciada em 1968 impediram a continuidade dos festivais.

#### **Tropicalismo**

Vários artistas novos e outros movimentos musicais surgiram ao longo dos primeiros anos da ditadura militar, aproveitando-se, na maioria das vezes, do espaço privilegiado dos festivais. Um desses movimentos, o Tropicalismo, teve duração muito curta, mas marcou a história da música popular brasileira com muito vigor .

O grupo dos chamados "baianos", liderados por Caetano Veloso
e Gilberto Gil, juntamente com
Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes,
Torquato Neto, Capinan e outros
artistas, deflagrou um movimento
que se chocava frontalmente com
o que até então a música brasileira
propunha.

Adicionando ao repertório da MPB a guitarra elétrica (a qual Gil tinha renegado um ano antes), o grupo começa a produzir um tipo de som e poesia que ultrapassa os esquemas tradicionais até então vigentes na música brasileira. O trabalho dos "baianos" provavelmente não teria encontrado tanta repercussão sem a presença do



Da esquerda para a direita em pé, Jorge Benjó, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa; agachados, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista.

maestro Rogério Duprat, que incorporou todo o seu conhecimento de música erudita à inventividade do grupo tropicalista.

A Tropicália não foi fruto exclusivo de um movimento musical; ela refletia uma série de manifestações que ocorriam no teatro, com José Celso Martinez Correa, na poesia, com José Agripino de Paula, nas artes plásticas, com Helio Oiticica, e no cinema, com Glauber Rocha.

Os primeiros passos do movimento foram dados no Festival da Record de 1967, por Caetano Veloso, com uma singela marchinha, "Alegria, alegria" e Gilberto Gil, com o seu "Domingo no parque", transformado em uma epopeia pelo arranjo de Rogério Duprat.

No ano seguinte, o movimento assume contornos mais claros com o lançamento do disco manifesto *Tropicália – Panis et Circensis*. O grupo ganha um programa na TV Tupi: o *Divino Maravilhoso*, título de uma das mais belas composições da dupla Gil/Caetano. Porém o programa dura poucas semanas – em 13 de dezembro de 1968, o general-presidente Arthur da Costa e Silva, decreta o Ato Institucional nº 5, que fechava o Congresso, retirava dos cidadãos garantias constitucionais e dava poderes extraordinários ao presidente.

Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e exilados em 1969. Com eles, uma série de artistas brasileiros que desenvolviam um trabalho crítico sai do país. Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara, entre outros, preferiam trabalhar no exterior a ter que enfrentar a férrea censura que desabou sobre o país.

#### Censura e metáfora

Inicia-se no Brasil um dos piores momentos de perseguição política e censura às artes. A música e o teatro foram os alvos principais da censura instaurada pelo regime de terror que se estenderia por todo o período de governo do General Emilio Garrastazu Médici.

As letras de música tinham que ser submetidas à censura prévia, que as vetava total ou parcialmente. Os compositores começaram, então, a procurar artifícios que pudessem



Capa do LP de Chico Buarque Sinal fechado.

driblar a tesoura da censura. O mais utilizado foi a metáfora, que procurava fazer antever um segundo sentido para a letra sem dizê-lo explicitamente. A música-símbolo desse período é "Apesar de você", de Chico Buarque, em que a ditadura militar era substituída pela figura de uma mulher sufocadora: "Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão".

Chico Buarque foi um dos campeões do veto ditatorial. Canções inteiras eram vetadas ou proibidas de serem gravadas. Em discos, eram proibidas letras que se podia cantar em shows. No auge da censura, Chico lança um de seus mais bonitos trabalhos: o LP *Sinal fechado*, onde ele cantava quase que somente músicas de outros compositores. Nesse disco, o artista cria os pseudônimos Julinho de

Adelaide e Leonel Paiva, com os quais lança músicas como "Acorda, amor", "Jorge Maravilha".

Gilberto Gil transformava um cordão de carnaval em passeata em "Ensaio geral": "O rancho do novo dia /o cordão da liberdade / e o bloco da mocidade / vão sair no carnaval. / É preciso vir à rua /esperar pela passagem /é preciso ter coragem /e aplaudir o pessoal".

Paulo Cesar Pinheiro foi protagonista de uma das mais hilárias histórias desses tempos bicudos. Junto com Maurício Tapajós, Paulo tinha composto "Pesadelo", uma das críticas mais explícitas em música popular: "Quando um muro separa, uma ponte une / se a vingança encara, o remorso pune / você vem me agarra, alguém vem me solta / você vai

na marra, ela um dia volta". Todos os seus amigos afirmavam que nem adiantaria mandá-la para a censura porque ela não passaria, mas o compositor apostou que a música passaria e, para isso usou de um estratagema poucas vezes imaginado. Sabendo que as músicas iam para a censura em envelopes com o nome de cada compositor, e valendo-se da amizade com um policial, Paulo colocou sua letra no envelope destinado às composições de Agnaldo Timóteo, cantor e compositor pelo qual a censura tinha grande apreço. Em Brasília, o censor nem se deu o trabalho de ler a letra e já carimbou "Liberada". Nos shows seguintes, quando o censor de plantão pedia o comprovante de liberação, o autor mostrava orgulhosamente o carimbo de Brasília.4

Mas a censura era também econômica: em 1972, a peça "Calabar", de Chico Buarque e Ruy Guerra, teve sua montagem liberada; porém, em 1973, ano de maior ferocidade da censura, quando todo o investimento já estava feito, a censura vetou totalmente a sua apresentação, fazendo o produtor Ruy Guerra ter de recorrer a amigos para saldar suas dívidas.

#### Desbunde

A dura repressão que se abateu sobre a sociedade brasileira provocou, especialmente na juventude o aparecimento de novas alternativas de enfrentamento da situação. Parte da esquerda engajada partiu para a luta armada, optando pelas ações urbanas de sequestro ou pela guerrilha rural, como foi o caso da guerrilha do Araguaia. Outra parte preferiu aderir à chamada contracultura, adotando os princípios que o movimento hippie propusera aos Estados Unidos e à Europa. Lá também o movimento de protesto contra os diversos regimes políticos sofreu duros reveses e a juventude abrigou-se em um tipo de contestação social que se opunha à repressão do poder instituído e principalmente à tecnocracia.

No Brasil, a contracultura gerou o desbunde.

"Desbunde" é uma gíria, inventada no Brasil durante os anos 60, para designar quem abandonava a luta armada. Ela foi evoluindo e passou a designar não só quem tivesse abandonado a resistência ao regime militar governante da Nação, mas toda figura interessada em contracultura a ponto de viver seus ideais. <sup>5</sup>

Retornados de seu exílio em Londres, Gil e Caetano, juntamente com Gal Costa, os Novos Baianos e Waly Salomão, passariam a ser os principais mentores da contracultura na música brasileira. O jornal *O Pasquim* publicava semanalmente a coluna "Underground", de Luiz Carlos Maciel, um dos principais divulgadores do movimento.

As canções do período do desbunde caminhavam também para o experimentalismo. São notáveis os trabalhos de Gal Costa no período. Gal Costa (1969) e Legal (1970) revelam um instrumentista singular, Lenny Gordin, que não ficava nada a dever para Jimi Hendrix; Fa-tal, um álbum duplo, revelava toda a versatilidade da cantora que foi uma das principais referências do desbunde brasileiro, a ponto de ter seu nome associado a um ponto de encontro da juventude da época, As Dunas da Gal, na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Essa é a época da explosão de Raul Seixas e Sergio Sampaio, um cometa que, apesar da morte precoce, deixou um vasto repertório de rocks e baladas. Também é característica do período do desbunde uma tristeza, presente em várias letras, mesmo naquelas que, embaladas ao som do rock, eram vibrantes. Sidney Miller, grande referência no período dos festivais, grava, em 1974, o LP Línguas de fogo, cuja canção de abertura, "Cicatrizes", ao som de estridentes guitarras elétricas, declarava: "Acordar, de onde? / Acordar, pra onde? /Acordar, pra quê? /Como se fosse apenas uma noite em nossa vida / Como se nada tivesse acontecido / E alguma coisa fosse acontecer".

Para a esquerda tradicional o desbunde era uma forma de alienação daqueles que não conseguiam encarar a dura realidade imposta pelo regime militar.

#### MPB e anistia

A partir de 1975 as manifestações contra a ditadura começam a tomar mais vulto. Os estudantes voltam às ruas em São Paulo e no Rio de Janeiro e os trabalhadores começam a retomar os movimentos grevistas, principalmente no ABC paulista. Começa o movimento pela anistia aos presos políticos exilados no exterior. A MPB terá um grande papel nessa retomada da democracia e será considerada por muitos como o hino da anistia brasileira.

A ideia do retorno já era anunciada, antes mesmo do grande êxodo de 1968-1969, por Chico Buarque e Tom Jobim. Na já mencionada "Sabiá", os autores, referenciando-se nos versos da "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, trabalham a ideia da volta daqueles que começam a ser banidos pelo regime: "Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá, e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá".

Novamente a dupla Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós crava outra pérola, "Tô voltando": "Pode ir armando o coreto / E preparando aquele feijão preto / Eu tô voltando/ Põe meia dúzia de Brahma pra gelar / Muda a roupa de cama / Eu tô voltando". Usando mais uma vez da metáfora, sem citar em nenhum momento o mote da anistia, os autores criam outra canção alegre e impactante. Mas foram sem dúvida Aldir Blanc e João Bosco que compuseram aquele que seria qualificada como o "hino da anistia". A canção "O bêbado e a equilibrista" será cantada em todos os regressos de exilados ao país. "Meu Brasil!... / Que sonha com a volta do irmão do Henfil. / Com tanta gente que partiu / Num rabo de foguete / Chora! / A nossa Pátria mãe gentil / Choram Marias e Clarisses / No solo do Brasil...".

#### Ascensão do BRock

No inícioda década de 1980, quando a ditadura já demonstrava todo o seu desgaste político e a censura mostrava-se mais branda, surge um novo movimento entre a juventude. Retomando a evolução que o caracterizou por toda a história da música brasileira, começando nos anos 1950 com os irmãos Celly e Toni Campelo e do cantor Demétrius, passando por Roberto e Erasmo Carlos na década de 1960 e Raul Seixas e Sergio Sampaio nos anos 1970, o rock ressurge, dessa vez com muito mais vigor e contestação social.

O chamado BRock começa a reunir os jovens, propondo uma contestação lúdica, diferente daquela que marcou a juventude das décadas de 1960 e 1970, mas nem por isso desprovido de força e beleza rítmica. Para Amanda Schütz, em uma comunicação feita no XXIII Simpósio Nacional de História,

O rock brasileiro espalhava-se pelos centros urbanos, transformava-se num manifesto, numa vontade de mudança ao sistema imposto pela ditadura militar das duas décadas anteriores. A busca por informações pertinentes sobre a canção, seu in-

térprete, o ambiente político e cultural que o cercava nos faz entender elementos essenciais para a compreensão da cultura jovem e sua relação com a sociedade; assim como também movimentos políticos e culturais, incluindo a luta por direitos civis e humanos, movimentos pela paz e contra a guerra, estabelecimentos de contraculturas alternativas e a indústria musical e seu desenvolvimento naquele momento.<sup>6</sup>

Podemos colocar como marco inicial do movimento a Banda Blitz, que, com o sucesso estrondoso de "Você não soube me amar", abre as portas da mídia para o novo rock brasileiro. Em 1982 é instalado nas areias do Arpoador, no Rio de Janeiro, o Circo Voador, que abrigaria grandes shows do rock brasileiro. Começam a surgir bandas que, de um momento para o outro, ganham as graças do público, especialmente do público jovem, e passam a ser executadas à exaustão pela mídia, principalmente pela Rádio Fluminense FM, do Rio de Janeiro, que se torna uma das principais difusoras do movimento.

Ultraje a Rigor, Barão Vermelho, Asdrúbal Trouxe o Trombone, RPM, Capital Inicial, Titas, Legião Urbana, entre muitas outras bandas e artistas que encetaram carreira solo, foram responsáveis pelo sucesso do movimento, que juntamente com a crítica política ("A gente não sabemos / Escolher presidente / A gente não sabemos / Tomar conta da gente" dizia a letra de "Inútil", do Ultrage a Rigor, referindo-se à proibição das eleições diretas para presidente), até a contestação dos costumes que havia sido fortemente reprimida durante a ditadura ("Família, família, família, / Cachorro, gato, galinha / Família, família, / Vive junto todo dia / Nunca perde essa mania", cantavam os Titãs).

Em 1984, depois de um amplo movimento nacional, o país assiste, revoltado, à rejeição da emenda Dante de Oliveira, que propunha a volta das eleições diretas. Em 1985, com a eleição de Tancredo Neves e a posse de José Sarney (em virtude da morte do político mineiro), a ditadura militar chega ao seu final. Depois de 21 anos no poder, os militares deixaram





Duas fases do grupo Titãs



um legado de repressão, violência e desrespeito aos direitos humanos mais comezinhos.

No campo das artes, e especialmente na música, que é nosso tema aqui, podemos dizer que foi, paradoxalmente, um período em que a criatividade suplantou a repressão e criou novas formas de composição que até hoje são lembradas pela sua originalidade.

Retomando a produção musical, sem o fantasma da censura, a cultura nacional começa a enfrentar outro pesadelo: a mídia torna-se cada vez mais restritiva, adotando critérios de seleção que contemplam somente o sucesso imediato, descartando, na maioria das vezes, a música de qualidade, mas de assimilação nem tão fácil.

Nas primeiras décadas do século 21 vários críticos e saudosistas das canções que marcaram época na história da música brasileira assinalam uma queda de qualidade da produção musical, que hoje viveria somente do seu passado de glórias. Porém, um rápido olhar para a produção musical que não chega à grande mídia mostra-nos que a qualidade musical brasileira

continua em alta. A internet, apesar de estar submetida também ao controle da indústria cultural, ainda consegue difundir canções de qualidade e de rara beleza. Os espaços alternativos de divulgação da música popular permanecem ativos.

Para o bem ou para o mal, hoje é o "outro dia" que Chico Buarque cantava em "Apesar de você", em 1968. ©

Valdir Mengardo é professor do Departamento de Jornalismo da PUC-SP e editor do jornal PUCviva da Apropuc e Afapuc

#### Notas

- 1 NAPOLITANO, Marcus. A canção engajada nos anos 60. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio (Orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro:, Relume Dumará, 2003. p. 128.
- 2 CABRAL, Sergio. A figura de Nara Leão. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio (Orgs.) Do samba-canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 63.
- 3 SOUZA, Tárik de. In: MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- 4 PINHEIRO, Bruno. In: Histórias das minhas canções. São Paulo: Leya, 2010. p. 122.
- 5 CAVE, Bruno. In: Contracultura no Brasil. Disponível em: <a href="http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/captulo-1-comportamento-o-des-bunde.html">http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/captulo-1-comportamento-o-des-bunde.html</a>>. Acesso em: 30 abr.2014.
- 6 SCHÜTZ, Amanda. A produção do rock nacional como forma de contestação na década de 1980. Comunicação feita no XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005. Disponível em: <a href="http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0063.pdf">http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0063.pdf</a>. Acesso em: 30 abr. 2014.

#### Referências bibliográficas

CALADO, Carlos. Tropicália: A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAVE, Bruno. Contracultura no Brasil. Disponível em: <a href="http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/captulo-1-comportamento-o-desbunde.html">http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/captulo-1-comportamento-o-desbunde.html</a>. Acesso em: 30 abr. 2014.

MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

PINHEIRO, Paulo Cesar. Histórias das minhas canções. São Paulo: Leya, 2010.

SCHÜTZ, Amanda. A produção do rock nacional como forma de contestação na década de 1980. Comunicação feita no XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005. Disponível em: <a href="http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0063.pdf">http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0063.pdf</a>. Acesso em: 30 abr. 2014. SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira* — das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sergio (Orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música brasileira. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.



Vai minha tristeza E diz a ela que sem ela não pode ser Diz-lhe numa prece Que ela regresse Porque eu não posso mais sofrer Chega de saudade A realidade é que sem ela não há paz Não há beleza É só tristeza e a melancolia Que não sai de mim, não sai de mim, não sai Mas se ela voltar, se ela voltar Que coisa linda, que coisa louca Pois há menos peixinhos a nadar no mar Do que os beijinhos que eu darei na sua boca Dentro dos meus braços Os abraços hão de ser milhões de abraços Apertado assim, colado assim, calado assim Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim Não quero mais esse negócio de você longe de mim



**MEDITAÇÃO** TOM JOBIM E NEWTON MENDONÇA

Quem acreditou No amor, no sorriso, na flor Então sonhou, sonhou... E perdeu a paz O amor, o sorriso e a flor Se transformam depressa demais Quem, no coração Abrigou a tristeza de ver tudo isto se perder E, na solidão Procurou um caminho e seguiu, Já descrente de um dia feliz Quem chorou, chorou E tanto que seu pranto já secou Quem depois voltou Ao amor, ao sorriso e à flor Então tudo encontrou E a própria dor Revelou o caminho do amor E a tristeza acabou



ZÉ KETI

Podem me prender Podem me bater Podem até deixar-me sem comer Que eu não mudo de opinião Daqui do morro Eu não saio, não Se não tem água Eu furo um poço Se não tem carne Eu compro um osso E ponho na sopa E deixa andar Fale de mim quem quiser falar Aqui eu não pago aluguel Se eu morrer amanhã, seu doutor Estou pertinho do céu.





#### INFLUÊNCIA DO JAZZ

CARLOS LYRA

Pobre samba meu Foi se misturando se modernizando, e se perdeu E o rebolado cadê?, não tem mais Cadê o tal gingado que mexe com a gente Coitado do meu samba mudou de repente Influência do jazz

Quase que morreu

E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu Que o samba balança de um lado pro outro O jazz é diferente, pra frente pra trás E o samba meio morto ficou meio torto Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando Vai pelo cano, vai Vai entortando, vai sem descanso Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu

Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu Pra não ser um samba com notas demais Não ser um samba torto pra frente pra trás Vai ter que se virar pra poder se livrar Da influência do jazz.



#### **CARCARÁ**

Carcará.

JOÃO DO VALE

Carcará Lá no sertão É um bicho que avoa que nem avião É um pássaro malvado Tem o bico volteado que nem gavião Carcará Quando vê roça queimada Sai voando, cantando, Carcará Vai fazer sua caçada Carcará come inté cobra queimada Quando chega o tempo da invernada O sertão não tem mais roça queimada Carcará mesmo assim num passa fome Os burrego que nasce na baixada Carcará Pega, mata e come Carcará Num vai morrer de fome Carcará Mais coragem do que home Carcará Pega, mata e come Carcará é malvado, é valentão É a águia de lá do meu sertão Os burrego novinho num pode andá Ele puxa o umbigo inté matá Carcará Pega, mata e come Carcará Num vai morrer de fome Carcará Mais coragem do que home

#### **ARRASTÃO**

EDU LOBO E VINICIUS DE MORAES

Ê, tem jangada no mar Ê, hoje tem arrastão Ê, todo mundo pescar Chega de sombra, João

Jovi Olha o arrastão entrando no mar sem fim Ê, meu irmão, me traz Iemanjá pra mim Minha Santa Bárbara, me abençoai

Quero me casar com Janaína

Ê, puxa bem devagar Ê, ê, ê, já vem vindo o arrastão Ê, é a rainha do mar Vem, vem na rede, João

Prá mim Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim Nunca jamais se viu tanto peixe assim.



#### A BANDA

CHICO BUARQUE

Estava à toa na vida O meu amor me chamou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor A minha gente sofrida Despediu-se da dor Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou O faroleiro que contava vantagem parou A namorada que contava as estrelas parou Para ver, ouvir e dar passagem A moça triste que vivia calada sorriu A rosa triste que vivia fechada se abriu E a meninada toda se assanhou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor Estava à toa na vida (,,,) O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou A moça feia debruçou na janela Pensando que a banda tocava pra ela A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu A lua cheia que vivia escondida surgiu Minha cidade toda se enfeitou Pra ver a banda passar cantando coisas de amor Mas para meu desencanto O que era doce acabou Tudo tomou seu lugar Depois que a banda passou E cada qual no seu canto Em cada canto uma dor Depois da banda passar Cantando coisas de amor

#### DISPARADA

GERALDO VANDRÉ E THEO DE BARROS

Prepare o seu coração
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
A morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar
Eu vivo pra consertar



Na boiada já fui boi Mas um dia me montei Não por um motivo meu Ou de quem comigo houvesse Que qualquer querer tivesse Porém por necessidade Do dono de uma boiada Cujo vaqueiro morreu Boiadeiro muito tempo Laço firme e braço forte Muito gado, muita gente Pela vida segurei Seguia como num sonho É boiadeiro era um rei Mas o mundo foi rodando Nas patas do meu cavalo E nos sonhos Que fui sonhando As visões se clareando As visões se clareando Até que um dia acordei Então não pude seguir Valente lugar tenente E dono de gado e gente Porque gado a gente marca Tange, ferra, engorda e mata Mas com gente é diferente Se você não concordar Não posso me desculpar Não canto pra enganar

Mas o mundo foi rodando Nas patas do meu cavalo E já que um dia montei Agora sou cavaleiro Laço firme e braço forte Num reino que não tem rei

Vou pegar minha viola Vou deixar você de lado Vou cantar noutro lugar (Na boiada já fui boi...)

(Na boiada já fui boi...)
Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E já que um dia montei
Agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte
Num reino que não tem rei



### PONTEIO EDU LOBO E CAPINAM

Era um, era dois, era cem

Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse ou amor ou dinheiro...
Era um, era dois, era cem
Vieram prá me perguntar:
"Ô você, de onde vai
de onde vem?
Diga logo o que tem pra contar"...
Parado no meio do mundo
Senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via

Nem sombra, nem sol, nem vento...

Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra cantar...
Era um dia, era claro
Quase meio
Era um canto calado
Sem ponteio
Violência, viola
Violeiro
Era morte redor
Mundo inteiro...

Era um dia, era claro Quase meio Tinha um que jurou Me quebrar Mas não lembro de dor Nem receio Só sabia das ondas do mar... Jogaram a viola no mundo Mas fui lá no fundo buscar Se eu tomo a viola Ponteio! Meu canto não posso parar Não!...

(Quem me dera agora...)

Era um, era dois, era cem Era um dia, era claro Ouase meio Encerrar meu cantar Já convém Prometendo um novo ponteio Certo dia que sei Por inteiro Eu espero não vá demorar Esse dia estou certo que vem Digo logo o que vim Pra buscar Correndo no meio do mundo Não deixo a viola de lado Vou ver o tempo mudado E um novo lugar pra cantar... Quem me dera agora Eu tivesse a viola



ALEGRIA, ALEGRIA

CAETANO VELOSO

Pra cantar

Ponteio

Caminhando contra o vento Sem lenço e sem documento No sol de quase dezembro Eu vou O sol se reparte em crimes Espaçonaves, guerrilhas Em Cardinales bonitas Eu vou

Em caras de presidentes Em grandes beijos de amor Em dentes, pernas, bandeiras Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia Eu vou

Por entre fotos e nomes Os olhos cheios de cores O peito cheio de amores vãos Eu vou

Por que não? Por que não?

Ela pensa em casamento E eu nunca mais fui à escola Sem lenço e sem documento Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola Ela pensa em casamento E uma canção me consola Eu vou

Por entre fotos e nomes Sem livros e sem fuzil Sem fome, sem telefone No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei Em cantar na televisão O sol é tão bonito Eu vou

Sem lenço, sem documento Nada no bolso ou nas mãos Eu quero seguir vivendo, amor Eu vou

Por que não? Por que não?





#### **DOMINGO NO PARQUE**

GILBERTO GIL

O rei da brincadeira Ê, José! O rei da confusão Ê, João! Um trabalhava na feira Ê, José! Outro na construção Ê, João!...

A semana passada No fim da semana João resolveu não brigar No domingo de tarde Saiu apressado E não foi pra Ribeira jogar Capoeira! Não foi pra lá Pra Ribeira, foi namorar...

O José como sempre No fim da semana Guardou a barraca e sumiu Foi fazer no domingo Um passeio no parque Lá perto da Boca do Rio...

Foi no parque Que ele avistou Juliana Foi que ele viu Foi que ele viu Juliana na roda com João

Uma rosa e um sorvete na mão Juliana, seu sonho, uma ilusão Juliana e o amigo João...

O espinho da rosa feriu Zé (Feriu Zé!) (Feriu Zé!) E o sorvete gelou seu coração O sorvete e a rosa

Ô, José!

A rosa e o sorvete

Ô, José!

Oi dançando no peito

Ô, José!

Do José brincalhão

Ô, José!...

O sorvete e a rosa

Ô, José!

A rosa e o sorvete

Ô, José!

Oi girando na mente

Ô, José!

Do José brincalhão

Ô, José!...

Juliana girando

Oi, girando!

Oi, na roda gigante

Oi, girando!

Oi, na roda gigante

Oi, girando!

O amigo João

O sorvete é morango

É vermelho!

Oi, girando e a rosa

É vermelha!

Oi, girando, girando

É vermelha!

Oi, girando, girando...

Olha a faca! (Olha a faca!) Olha o sangue na mão

Ê, José!

Juliana no chão

Ê, José!

Outro corpo caído

Ê, José!

Seu amigo João

Ê, José!...

Amanhã não tem feira

Ê, José!

Não tem mais construção Ê, João! Não tem mais brincadeira Ê, José! Não tem mais confusão Ê, João!...



SÃO, SÃO PAULO

TOM ZÉ

São, São Paulo Meu amor São, São Paulo Quanta dor São oito milhões de habitantes De todo canto e nação Que se agridem cortesmente Correndo a todo vapor E amando com todo ódio

Se odeiam com todo amor São oito milhões de habitantes Aglomerada solidão Por mil chaminés e carros Caseados à prestação Porém com todo defeito Te carrego no meu peito São, São Paulo Meu amor São, São Paulo Quanta dor Salvai-nos por caridade Pecadoras invadiram Todo centro da cidade Armadas de rouge e batom Dando vivas ao bom-humor Num atentado contra o pudor A família protegida O palavrão reprimido Um pregador que condena Uma bomba por quinzena Porém com todo defeito Te carrego no meu peito São, São Paulo(...) Santo Antônio foi demitido E os Ministros de cupido Armados da eletrônica Casam pela TV Crescem flores de concreto Céu aberto ninguém vê Em Brasília é veraneio No Rio é banho de mar O país todo de férias E aqui é só trabalhar Porém com todo defeito Te carrego no meu peito São, São Paulo Meu amor São, São Paulo

#### **DIVINO MARAVILHOSO**

#### CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL

Atenção ao dobrar uma esquina Uma alegria, atenção menina Você vem, quantos anos você tem? Atenção, precisa ter olhos firmes Pra este sol, para esta escuridão Atenção Tudo é perigoso Tudo é divino maravilhoso Atenção para o refrão É preciso estar atento e forte Não temos tempo de temer a morte. Atenção para a estrofe e pro refrão Pro palavrão, para a palavra de ordem Atenção para o samba exaltação Atenção Tudo é perigoso Tudo é divino maravilhoso Atenção para o refrão (...) Atenção para as janelas no alto Atenção ao pisar o asfalto, o mangue Atenção para o sangue sobre o chão Atenção Tudo é perigoso Tudo é divino maravilhoso Atenção para o refrão É preciso estar atento e forte Não temos tempo de temer a morte.

#### CAETANO VELOSO

A mãe da virgem diz que não E o anúncio da televisão E estava escrito no portão E o maestro ergueu o dedo

E além da porta Há o porteiro, sim... E eu digo não E eu digo não ao não Eu digo: É! Proibido proibir É proibido proibir É proibido proibir É proibido proibir... Me dê um beijo meu amor Eles estão nos esperando Os automóveis ardem em chamas Derrubar as prateleiras As estantes, as estátuas As vidraças, louças, Livros, sim... E eu digo sim E eu digo não ao não E eu digo: É! Proibido proibir É proibido proibir É proibido proibir Me dê um beijo meu amor Eles estão nos esperando Os automóveis ardem em chamas Derrubar as prateleiras As estátuas, as estantes As vidraças, louças, Livros, sim...

E eu digo sim

E eu digo: É!

Proibido proibir

É proibido proibir

É proibido proibir

E eu digo não ao não







2001

TOM ZÉ E RITA LEE

Astronauta li<mark>ber</mark>tado Minha vida me ultrapassa Em qualquer rota que eu faça Dei um grito no escuro Sou parceiro do futuro Na reluzente galáxia

Eu quase posso palpar, a minha vida que grita

Emprenha e se reproduz, na velocidade da luz

A cor do céu me compõe, o mar azul me dissolve

A equação me propõe, computador me resolve

Astronauta libertado Minha vida me ultrapassa Em qualquer rota que eu faça Dei um grito no escuro Sou parceiro do futuro Na reluzente galáxia

Amei a v<mark>e</mark>locidade, casei com 7 planetas

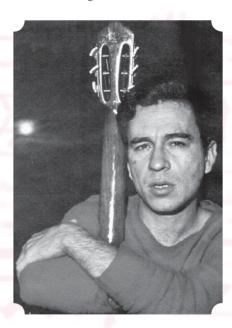
Por filho cor e espaço, não me tenho nem me faço

A rota do ano luz, calculo dentro do passo

Minha dor é cicatriz, minha morte não me quis Nos braços de 2000 anos, eu nasci sem ter idade Sou casado, sou solteiro, sou baiano, estrangeiro Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa Meu peito é de sal de fruta, fervendo

Astronauta libertado Minha vida me ultrapassa Em qualquer rota que eu faça Dei um grito no escuro Sou parceiro do futuro Na reluzente galáxia

num copo d'água



PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

GERALDO VANDRÉ

Caminhando e cantando E seguindo a canção Somos todos iguais Braços dados ou não Nas escolas, nas ruas Campos, construções Caminhando e cantando E seguindo a canção Vem, vamos embora Que esperar não é saber Quem sabe faz a hora Não espera acontecer Vem, vamos embora Que esperar não é saber Quem sabe faz a hora Não espera acontecer Pelos campos há fome Em grandes plantações Pelas ruas marchando Indecisos cordões Ainda fazem da flor Seu mais forte refrão E acreditam nas flores Vencendo o canhão Vem, vamos embora(...) Há soldados armados Amados ou não Quase todos perdidos De armas na mão Nos quartéis lhes ensinam Uma antiga lição De morrer pela pátria E viver sem razão Vem, vamos embora (...) Nas escolas, nas ruas Campos, construções Somos todos soldados Armados ou não Caminhando e cantando E seguindo a canção Somos todos iguais Braços dados ou não Os amores na mente As flores no chão A certeza na frente A história na mão Caminhando e cantando E seguindo a canção Aprendendo e ensinando Uma nova lição Vem, vamos embora Que esperar não é saber Quem sabe faz a hora Não espera acontecer

Vem, vamos embora

Quem sabe faz a hora

Não espera acontecer

Que esperar não é saber

#### SABIÁ

#### TOM JOBIM E CHICO BUARQUE

Vou voltar Sei que ainda vou voltar Para o meu lugar Foi lá e é ainda lá Que eu hei de ouvir cantar Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De um palmeira
Que já não há
Colher a flor
Oue já não dá

E algum amor talvez possa espantar As noites que eu não queira

E anunciar o dia

Vou voltar

Sei que ainda vou voltar Não vai ser em vão Que fiz tantos planos De me enganar

De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

Vou voltar

Sei que ainda vou voltar

E é pra ficar

Sei que o amor existe Não sou mais triste E a nova vida já vai chegar E a solidão vai se acabar

#### APESAR DE VOCÊ

#### CHICO BUARQUE

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você Amanhã há de ser Outro dia Eu pergunto a você Onde vai se esconder Da enorme euforia Como vai proibir Quando o galo insistir

Em cantar Água nova brotando E a gente se amando Sem parar

Quando chegar o momento Esse meu sofrimento Vou cobrar com juros, juro Todo esse amor reprimido Esse grito contido Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza Ora, tenha a fineza

De desinventar

Você vai pagar e é dobrado

Cada lágrima rolada
Nesse meu penar
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar

Sem lhe pedir licença E eu vou morrer de rir Que esse dia há de vir Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente?
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente?

Amanhã há de ser Outro dia Você vai se dar mal Etecétera e tal Lá lá lá lá laiá

Apesar de você



#### ACORDA, AMOR

LEONEL PAIVA E JULINHO DE ADELAIDE

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o
ladrão

Acorda, amor Não é mais pesadelo nada Tem gente já no vão de escada Fazendo confusão, que aflição São os homens E eu aqui parado de pijama Eu não gosto de passar vexame Chame, chame, chame Chame o ladrão, chame o ladrão Se eu demorar uns meses Convém, às vezes, você sofrer Mas depois de um ano eu não vindo Ponha a roupa de domingo E pode me esquecer Acorda, amor Que o bicho é brabo e não sossega Se você corre, o bicho pega Se fica, não sei não Atenção Não demora Dia desses chega a sua hora Não discuta à toa não reclame Clame, chame lá, chame, chame Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

#### JORGE MARAVILHA

contratempo

LEONEL PAIVA E JULINHO DE ADELAIDE

E nada como um tempo após um

Pro meu coração
E não vale a pena ficar, apenas ficar
Chorando, resmungando, até quando,
E como já dizia Jorge Maravilha
Prenhe de razão
Mais vale uma filha na mão
Do que dois pais voando
Você não gosta de mim, mas sua filha gosta
Você não gosta de mim, mas sua filha gosta
Ela gosta do tango, do dengo
Do mengo, domingo e de cócega
Ela pega e me pisca, belisca, petisca
Me arrisca e me enrosca

Você não gosta de mim, mas sua filha

Você não gosta de mim, mas sua filha

#### **ENSAIO GERAL**

GILBERTO GIL

gosta

O Rancho do Novo Dia
O Cordão da Liberdade
E o Bloco da Mocidade
Vão sair no carnaval
É preciso ir à rua
Esperar pela passagem
É preciso ter coragem
E aplaudir o pessoal
O Rancho do Novo Dia
Vem com mais de mil pastoras

Todas elas detentoras De um sorriso sem igual O Cordão da Liberdade Ensaiado com carinho Pelo Zé Redemoinho Pelo Chico Vendaval Oh, que linda fantasia Do Bloco da Mocidade Colorida de ousadia Costurada de amizade Vai ser lindo ver o bloco Desfilar pela cidade Minha gente, vamos lá Nossa turma vai sair Nossa escola vai sambar Vai cantar pra gente ouvir Tá na hora, vamos lá Carnaval é pra valer Nossa turma é da verdade E a verdade vai vencer

#### **PESADELO**

MAURICIO TAPAJÓS E PAULO CESAR PINHEIRO

Quando o muro separa, uma ponte une
Se a vingança encara, o remorso pune
Você vem me agarra, alguém vem me solta
Você vai na marra, ela um dia volta
E se a força é tua, ela um dia é nossa
Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
Que medo você tem de nós, olha aí
Você corta um verso, eu escrevo outro



Você me prende vivo, eu escapo morto

De repente olha eu de novo Perturbando a paz, exigindo troco Vamos por aí, eu e meu cachorro Olha um verso, olha o outro Olha o velho, olha o moço chegando Que medo você tem de nós, olha aí

O muro caiu, olha a ponte Da liberdade guardiã O braço do Cristo, horizonte Abraça o dia de amanhã

Olha aí... Olha aí...



#### **CICATRIZES**

SIDNEY MILLER

Acordar, de onde?

Acordar, pra onde?

Acordar, pra quê?

Como se fosse apenas uma noite em nossa vida

Como se nada tivesse acontecido

E alguma coisa fosse acontecer Os meus olhos vivem

Os meus olhos dizem

O que eu posso ver

Como essas cicatrizes no meu corpo

E esse cansaço

Como essa escuridão por onde eu passo

De cada noite a cada amanhecer

Saiba também que eu já vi felicidade Como esse sonho real que eu sonhei Saiba também que eu vivi realidade

Como esse sonho é real Como esse sonho...



**TÔ VOLTANDO** 

MAURICIO TAPAJÓS E PAULO CESAR PINHEIRO

Pode ir armando o coreto E preparando aquele feijão preto Eu tô voltando Põe meia dúzia de Brahma pra gelar Muda a roupa de cama

Muda a roupa de cama Eu tô voltando

Leva o chinelo pra sala de jantar Que é lá mesmo que a mala eu vou largar

Quero te abraçar, pode se perfumar Porque eu tô voltando

Dá uma geral, faz um bom defumador Enche a casa de flor

Que eu tô voltando

Pega uma praia, aproveita, tá calor

Vai pegando uma cor

Que eu tô voltando

Faz um cabelo bonito pra eu notar Que eu só quero mesmo é despentear

Quero te agarrar

Pode se preparar porque eu tô voltando

Põe pra tocar na vitrola aquele som Estreia uma camisola Eu tô voltando

Dá folga pra empregada Manda a criançada pra casa da avó Que eu tô voltando Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar

Telefone não deixa nem tocar Quero lá, lá, lá, ia, porque eu to voltando!



O BÊBADO E A EQUILIBRISTA

JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

Caía a tarde feito um viaduto E um bêbado trajando luto Me lembrou Carlitos

A lua tal qual a dona do bordel Pedia a cada estrela fria Um brilho de aluguel

E nuvens lá no mata-borrão do céu Chupavam manchas torturadas Que sufoco!

Louco!

O bêbado com chapéu-coco Fazia irreverências mil Pra noite do Brasil Meu Brasil!

Que sonha com a volta do irmão do Henfil

Com tanta gente que partiu Num rabo de foguete

A nossa Pátria mãe gentil Choram Marias e Clarisses No solo do Brasil Mas sei que uma dor assim pungente Não há de ser inutilmente A esperança Dança na corda bamba de sombrinha E em cada passo dessa linha Pode se machucar

Azar! A esperança equilibrista Sabe que o show de todo artista Tem que continuar



#### VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR

GUTO / ZECA MENDIGO / RICARDO BARRETO / EVANDRO MESQUITA

Que cê sai
Caminhando, sozinho
De madrugada
Com a mão no bolso
(Na rua)
E você fica pensando
Naquela menina
Você fica torcendo
E querendo
Que ela estivesse
(Na sua)
Aí finalmente
Você encontra o broto
Que felicidade

Sabe essas noites

(Que felicidade) Que felicidade (Que felicidade)

Você convida ela pra sentar (Muito obrigada) Garçom, uma cerveja (Só tem chopp) Desce dois, desce mais

Amor, pede uma porção de batata frita

OK! você venceu Batata frita

Aí. blá blá blá blá blá blá blá blá Ti ti ti ti ti ti ti

Você diz pra ela Tá tudo muito bom (Bom) Tá tudo muito bem (Bem) Mas realmente Mas realmente Eu preferia

Que você estivesse Nuaaaa

Você não soube me amar Você não soube me amar Você não soube me amar Você não soube me amar

Todo mundo dizia
Que a gente se parecia
Pois cheio de tal e coisa
E coisa e tal
E realmente a gente era
A gente era um casal
Ah! Um casal sensacional

Você não soube me amar Você não soube me amar Você não soube me amar Você não soube me amar

No começo tudo era lindo Tá tudo divino Era maravilhoso Até debaixo d'água Nosso amor era mais gostoso Mas de repente A gente enlouqueceu Ah! eu dizia que era ela Ela dizia que era eu Você não soube me amar Amor que que cê tem? Cê tá tão nervoso Nada, nada, nada, nada, nada Foi besteira usar essa tática Dessa maneira assim dramática (Eu tava nervoso) O nosso amor Era uma orquestra sinfônica (Eu sei) E o nosso beijo Uma bomba atômica Você não soube me amar Você não soube me amar Você não soube me amar

É foi isso que ela me disse Oh! Baby, não!



### INÚTIL ROGER MOREIRA

A gente não sabemos Escolher presidente A gente não sabemos Tomar conta da gente A gente não sabemos Nem escovar os dente Tem gringo pensando Que nóis é indigente... "Inúteu"!

### 42 Cultura Crítica 16

A gente somos "inúteu"! "Inúteu"! A gente somos "inúteu"!

A gente faz carro
E não sabe guiar
A gente faz trilho
E não tem trem prá botar
A gente faz filho
E não consegue criar
A gente pede grana
E não consegue pagar...

"Inúteu"!

A gente somos "inúteu"!
"Inúteu"!

A gente faz música E não consegue gravar A gente escreve livro E não consegue publicar A gente escreve peça E não consegue encenar A gente joga bola E não consegue ganhar...

"Inúteu"! A gente somos "inúteu"! "Inúteu"!

A gente somos "inúteu"!
"Inúteu"!

#### **FAMÍLIA**

TONY BELLOTTO /
ARNALDO ANTUNES

Família! Família! Papai, mamãe, titia Família! Família! Almoça junto todo dia Nunca perde essa mania



Mas quando a filha Quer fugir de casa Precisa descolar um ganha-pão Filha de família se não casa Papai, mamãe Não dão nem um tostão

Família êh! Família ah! Família!

F----/1:-

Família êh! Família ah!

Família!

Família! Família! Vovô, vovó, sobrinha Família! Família! Janta junto todo dia Nunca perde essa mania

Mas quando o neném

Fica doente

Uô! Uô!

Procura uma farmácia de plantão O choro do neném é estridente Uô! Uô!

Assim não dá pra ver televisão

Família êh! Família ah!

Família!

Família êh! Família ah!

Família!

Família! Família! Cachorro, gato, galinha Família! Família! Vive junto todo dia Nunca perde essa mania

A mãe morre de medo de barata

Uô! Uô!

O pai vive com medo de ladrão Jogaram inseticida pela casa

Uô! Uô!

Botaram cadeado no portão

Família êh! Família ah!

Família!

Família êh! Familia ah!

Família!

Família êh! Família ah!

Família!







Cartaz do filme Assalto ao trem pagador.

# O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988

LEONOR SOUZA PINTO1

"Nosso esforço criador é imenso, mas a eficiência incrível, superdesenvolvida, maravilhosa, racional que a censura faz para destruir tudo é maior ainda. Do serviço público ela é uma das raras coisas que funcionam neste país e, portanto, ou tomamos medidas sérias a respeito ou vamos acabar com vergonha de encararmos uns aos outros." (José Celso Martinez Corrêa, no programa da peça Roda Viva, 1968)

"Se tiver que viver novamente o que a gente viveu, prefiro morrer. Não quero mais viver o que vivi, de jeito nenhum!" (Carlos Diegues, em entrevista à autora, dezembro de 2000)



Cena do filme Rio, 40 graus.

"O 31 de Março insere-se, pois, na História pátria e é sob o prisma dos valores imutáveis de nossa Força e da dinâmica conjuntural que o entendemos. É memória, dignificado à época pelo incontestável apoio popular, e une-se, vigorosamente, aos demais acontecimentos vividos, para alicerçar, em cada brasileiro, a convicção perene de que preservar a democracia é dever nacional." (General-de-Exército Francisco Roberto de Albuquerque, "Ordem do dia do Exército", 31 de março de 2006)

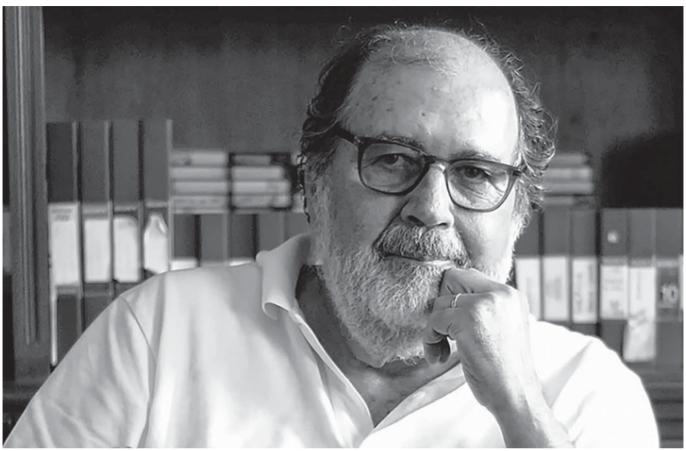
Este texto apresenta uma abordagem histórica e crítica da censura sobre o cinema brasileiro durante a ditadura militar. A censura é apresentada como altamente racional, um instrumental voltado para ratificar e fortalecer os interesses políticos e ideológicos do grupo detentor do poder

de Estado naquele momento. Sem a censura, o regime de exceção não teria se sustentado no poder por quase três décadas. O controle despótico da produção audiovisual no país, empreendido pelos governos militares, nos deixou como uma de suas herancas um acervo com mais de 700 metros lineares. Este material começa a poder ser apreciado pela população brasileira, através do projeto "Memória da Censura no Cinema Brasileiro -1964-1988", que trata digitalmente este acervo e o disponibiliza gratuitamente ao público, via Internet, em: <www. memoriacinebr.com.br>.

Em 1955, Nelson Pereira dos Santos, bacharel em Direito, então com 26 anos, reúne um grupo de amigos em torno de um projeto inovador: realizar um filme em que o povo brasileiro será o protagonista. Reunidos em sistema de cooperativa, sócios dos improváveis lucros do filme, o grupo assume o projeto e, em setembro de 1955, estreia *Rio, 40 graus*, marco na história do cinema brasileiro, inspiração para o movimento cinematográfico que, anos mais tarde, ganharia o mundo e faria nosso cinema entrar definitivamente para a história do cinema mundial — o Cinema Novo.

De *Rio, 40 graus* a 1° de abril de 1964, nosso cinema vive um momento de grande efervescência, talvez o maior de sua história.

Em 1961, Glauber Rocha, ainda estudante de Direito em Salvador, roda Barravento, seu primeiro longa-metragem. Em 1962, o CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, produz o primeiro filme de uma as-



Carlos Diegues, um dos principais cineastas do Cinema Novo.

sociação de classe - Cinco vezes favela, composto de cinco episódios dirigidos por estudantes universitários que em breve estariam na linha de frente do movimento Cinema Novo: Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges. Roberto Farias dirige Assalto ao trem pagador, seu primeiro longa independente. Criticado na época por Glauber Rocha, hoje é considerado um clássico de nossa cinematografia. Ruy Guerra filma Os cafajestes, inaugurando o nu feminino no cinema brasileiro, em plano-sequência de quase cinco minutos, que provoca a ira dos setores conservadores. Nelson Pereira dos Santos realiza Boca de Ouro, adaptação de peça de Nelson Rodrigues. Em 1963, Nelson roda Vidas secas, Glauber prepara Deus e o diabo na

terra do sol e Ruy Guerra termina Os fuzis. Surge, na prática, o Cinema Novo. O povo brasileiro assume nossas telas. Até o golpe, a censura apenas classifica os filmes por faixa etária, e os cortes não existem, como mostra o processo de Os Cafajestes² que, em detrimento da pressão popular, respaldada pela igreja católica, foi liberado à exibição para maiores de 18 anos, sem cortes. Ou ainda, o parecer sobre Assalto ao trem pagador, de junho de 1962, assinado pelo censor Antonio Fernando de Sylos, que sugere a liberação para maiores de 18 anos, argumentando:

O desenrolar da película se passa quase em sua totalidade numa favela. Se pensamos em tirar da favela a juventude, por que levar à favela à juventude? (...) Não obstante, o filme é de boa qualidade e livre para exportação.<sup>3</sup>

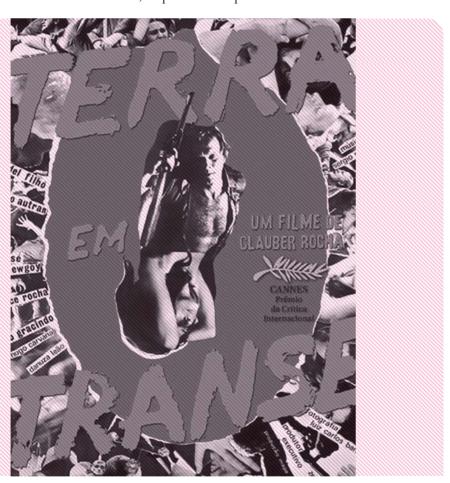
Atendendo a recurso de Herbert Richers, produtor do filme, a chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas o libera, no dia 26 do mesmo mês, para maiores de dez anos. Vem o golpe e, com ele, a censura é reorganizada, com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder. A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente, investindo na reorganização do departamento de censura, subordinando-o à Polícia

Federal, regulamentando a carreira de censor federal, para a qual passa a ser exigido nível superior, e investindo na formação dos censores com a promoção de cursos internos.

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos — motivo de chacota até hoje —, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram

caminhos, abortaram promessas e calaram gerações.

Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, "colocar na geladeira", que significava engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia "em análise", sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Essa situação podia levar meses ou até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público.



Cartaz de Terra em Transe, filme dirigido por Glauber Rocha, 1967.

Paralelamente à repressão cultural no país, uma inteligente política de difusão da imagem "democrática" do país no exterior é montada. Para isso, lançam mão da excelente produção cinematográfica brasileira — o mesmo cinema que, internamente, combatem ferozmente.

Primeiro criam o Instituto Nacional de Cinema (INC), em seguida a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), cujas funções incluíam a distribuição e, mais tarde, a coprodução. Era ela responsável também pelo envio de filmes a festivais e mostras internacionais.. Para o mercado externo, os filmes não sofriam cortes, nem interdições, sendo necessário apenas os carimbos de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação, concedidos até mesmo nos casos de filmes interditados em sua integralidade dentro do país, como aconteceu com Terra em transe, de Glauber Rocha.5

A reestruturação da censura no pós-golpe pode ser identificada em quatro fases:

- 1. Na primeira fase a chamada "moralista" —, entre 1964 e 1966, seu foco de atuação continua centrado na preservação da "moral conservadora vigente", protegendo, assim, os interesses dos setores da sociedade que apoiaram o golpe. A inovação fica por conta dos cortes, que passam a ser francamente utilizados. Interdições integrais ainda não ocorrem.
- Entre 1967 e 1968 identificamos uma "militarização" gradual do comando nacional e estadual do órgão e o início de uma preocupação com o conteúdo político das obras, presente nos pareceres.
- 3. De 1969 a 1974, a censura assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de

sustentação do regime. Este período, iniciado com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), é caracterizado pelo enfrentamento e pela repressão direta. No cinema, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria.

4. Na quarta fase, de 1975 a 1988, observa-se uma interessante mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura termina com a instauração do processo de abertura. Sua atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na televisão, onde se concentra o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema.

#### A fase moralista (1964 – 1966)

Em 1° de abril de 1964, o prédio da UNE arde em chamas, destruindo também o moderno teatro do Centro Popular de Cultura (CPC), prestes a ser inaugurado. Com os escombros do teatro, morre o CPC, imediatamente posto na ilegalidade, assim como a UNE. Cinco vezes favela torna-se o único filme produzido pela entidade representante dos estudantes.

Apesar da truculência, fatores como uma relativa liberdade de imprensa, um Judiciário que funciona normalmente, mesmo que engessado por uma legislação autoritária, o Congresso, que continua aberto ainda que destituído de quase todo poder levam a crer que o regime de exceção seria uma etapa breve.

Para a produção cinematográfica, a princípio, pouca coisa mudou. Em maio, um mês após o golpe, três filmes brasileiros participam do Festival de Cannes, de onde voltam consagrados. 6 Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos, recebe os prêmios d'Art



O filme de Nelson Pereira dos Santos, Vidas Secas, de 1963, recebeu inúmeros prêmios.

et d'Essay, do Júri Internacional de Proprietários de Cinemas de Arte (O.C.I.C), de Melhor Filme para a Juventude, do Júri de Estudantes Secundaristas e Universitários, e o prêmio do Office Catholique du Cinema. Isso, sob os protestos da crítica, que exigia para o filme a Palma de Ouro, entregue a *Os guarda-chuvas do amor (Les parapluies de Cherbourg)*. O filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, apesar de não premiado, é transformado pela crítica e pela intelectualidade europeia em símbolo do jovem cine-



Cena do filme Deus e o diabo na terra do Sol, dirigido por Glauber Rocha.

ma mundial e *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, participa da Semana da Crítica. No Festival de Berlim, *Os fuzis* de Ruy Guerra, recebe o Urso de Prata.

Nosso cinema ganha reconhecimento internacional e as diferenças de estilo só confirmam a riqueza e o vigor de nossa produção.

Enquanto isso, no Brasil, a censura reforça seu perfil moralista. Os cortes, inexistentes até então, tornam-se regra, concentrando-se em palavrões, cenas "picantes" e figurinos considerados ousados para os padrões morais vigentes. Essa prática se confirma por trechos extraídos de pareceres de censura sobre dois filmes bastante distintos: *Deus e o diabo na terra do sol* e *A falecida*, de Leon Hirszman.

O censor Manoel Felipe de Souza Leão, em parecer de 2 de julho de 1964 sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, afirma:<sup>7</sup>

(...) Deus e O Diabo na Terra do Sol pode ser classificado de "regular", mergulhando no rol interminável das películas nacionais feitas para atrair bilheteria, levando às casas de espetáculos o público adepto de filmes do tipo "Cangaçomisticismo". Em face da existência de algumas cenas de violência e "lesbianismo", a película presta-se unicamente para exibição a público adulto, fixando-se a sua impropriedade para MENORES DE 18



A atriz Fernanda Montenegro e o ator Paulo Grancindo em cena de A falecida, filme dirigido por Leon Hirszman.

ANOS, com o "Boa qualidade" e Livre para Exportação.

Parecer de 23 de julho de 1965 sobre *A falecida*, primeiro longa-metragem de Leon Hirszman, marcando a estreia no cinema de Fernanda Montenegro, no papel-título, diz: "A infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo 'papa-defunto' indica a impropriedade de 18 anos".

O censor, então, conclui: "Em vista do filme e o julgamento acima, o mesmo não deve receber BQ e nem mesmo ser liberado para exportação porque irá depor quanto à indústria cinematográfica brasileira que já sofre das deficiências permanentes tanto técnica como artística [assinatura ilegível]". 8

O carimbo de Boa Qualidade era a autorização para a carreira internacional do filme. Sua negativa, portanto, inviabilizava não só as participações em festivais como sua carreira comercial no exterior, fonte de renda importante, na época, para cobrir os custos de produção. Para *A falecida*, a decisão só será revogada em outubro, ocasião em que todos os contratos de compra já acordados haviam perdido a validade, gerando um prejuízo definitivo a Leon Hirszman.

A negação do BQ foi manobra raramente usada, pois feria a política

externa dos militares de utilizar a excelência e o prestígio de nossa cinematografia para promover, no exterior, a imagem de país "democrático". Exceções existiram, como no caso de *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, confiscado pela Polícia Federal em Gramado, em março de 1982.

#### Preocupação com a distribuição

Paralelamente à criação, produtores e cineastas engajam-se na discussão sobre formas de garantir o retorno financeiro dos filmes, através de uma distribuição eficaz. Dessas discussões, surge, em 1965, a DiFilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros, empresa independente e privada, com onze sócios, entre eles: Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, Roberto Farias, Glauber Rocha, Nelson

Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Roberto Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cesar Saraceni. A DiFilm entra agressivamente no mercado de distribuição, em direta competição com distribuidores multinacionais. Na definição de Glauber Rocha, além do cinema de autor, surgia a indústria de autor. Seus filmes estreavam no grande circuito e percorriam o país inteiro. Os sócios trabalhavam em conjunto por cada filme. Em três anos de atuação a DiFilm chegou a ser uma das três maiores distribuidoras no mercado nacional. Ainda hoje, seus filmes figuram nas listas das maiores receitas de todos os tempos.

Em contrapartida, em 18 de novembro de 1966, os militares criam por decreto o Instituto Nacional de Cinema (INC). Subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, tinha como funções regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros, estabelecer o preço dos ingressos, financiar e premiar em festivais nacionais, decidir sobre a participação em festivais estrangeiros, fiscalizar a obediência às leis em todo o território nacional, inclusive às decisões censórias, e regular a importação de filmes.

A experiência de Joaquim Pedro de Andrade, com relação ao envio de *Macunaíma* aos festivais de Veneza e de Mar del Plata, <sup>9</sup> desvenda os verdadeiros objetivos do INC. Convidado a participar do Festival de Veneza, Joaquim Pedro envia uma cópia do filme ao Instituto, em cumprimento à burocracia necessária para obter autorização e apoio para o envio. Os críticos do INC não gostam do filme, e



Grande Otelo em cena do filme Macunaíma, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

seu secretário-executivo, Moniz Vianna, declara que jamais o enviaria para representar o Brasil. O filme vai por insistência da organização do festival. Em revanche, o INC nega a Joaquim Pedro as passagens para os festivais, e o ameaça de desmentido caso declare o fato à imprensa. Após ganhar o Condor de Ouro em Mar del Plata, Joaquim Pedro declara ao Jornal do Brasil que o INC tomou todo o cuidado de não convidá-lo, pois "se eu estivesse lá, o presidente do Instituto não poderia declarar que não existe censura no Brasil e que meu filme foi exibido sem cortes, porque eu o desmentiria". 10

## A militarização dos órgãos de censura (1967-1968)

A partir de 1967, com o crescimento da resistência civil ao golpe de estado, a censura muda seu perfil. Questões de ordem política surgem nos processos. Termos como "subversão", "ditadura", "governo popular", "revolução" passam a figurar nas análises dos censores.

Nesta fase nota-se uma gradual militarização da Censura, que será sacramentada a partir do AI-5. Seus quadros funcionais são reorganizados e o controle transferido a militares de alta patente — generais e coronéis. Ao final de 1968 toda a chefia é militar. Ao moralismo, é acrescentado um foco político. A ditadura é "a verdadeira democracia", qualquer discordância simboliza "atentado à segurança nacional". A interdição de filmes se instala. A censura, mais uma vez, reflete os projetos da ditadura no plano político.

Em fevereiro de 1967, uma reforma administrativa transfor-

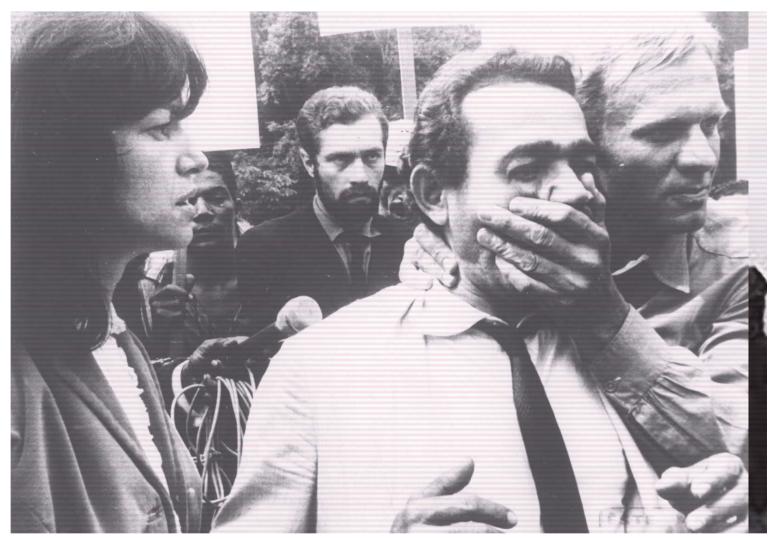
ma o Ministério da Justiça e Assuntos Internos em Ministério da Justiça e o Departamento Federal de Segurança Pública em Departamento da Polícia Federal, ao qual fica subordinado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

Em 1967, Terra em transe, de Glauber Rocha, inaugura no cinema a estética tropicalista — um marco no cinema brasileiro. E, no entanto, nas palavras de Carlos Diegues, foi "o filme mais atacado, repudiado, odiado, de toda a história do movimento. (...) O Cinema Novo não era mais o delfim cultural do país, mas um incômodo adolescente cheio de caprichos"<sup>11</sup>.

Em parecer de abril de 1967, o censor Manoel Felipe de Souza Leão, analisa *Terra em transe*, afirmando<sup>12</sup>:



Cena do filme Terra em transe, dirigido por Glauber Rocha.



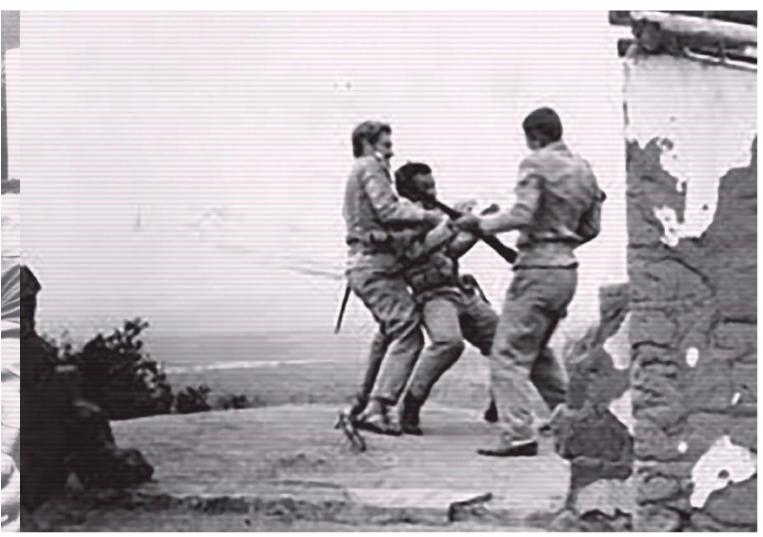
Cena de Terra em Transe, filme censurado pela ditadura militar.

Captamos em seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. Mensagens negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. Aspectos de miséria e de luta entre classes, além de uma bacanal e de cenas carnavalescas e de amor são outros pontos inseridos no roteiro – com a finalidade única de enriquecê-lo e torná-lo suscetível ao grande público ávido de novidades na tela. Alguns diálogos chegam a ser agressivos, com insinuações contra a verdadeira e autêntica democracia. Outros fazem apologia à luta entre ricos e pobres. Várias mensagens têm origem nos conhecidos chavões de propaganda subversiva. A figura de um padre é colocada em situação comprometedora e até certo ponto ridícula.

#### E conclui:

Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando seja o mesmo examinado por elementos do Conselho de Segurança Nacional e pela Douta Chefia do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] e Direção-Geral do DFSP [Departamento Federal de Segurança Pública]. Com base nesse parecer, *Terra em transe* é proibido em todo o território nacional, em 19 de abril de 1967, com ordem de recolhimento das nove cópias existentes. Documento classificado confidencial, <sup>13</sup> sobre o filme *El uusticero*, de Nelson Pereira dos Santos, de 10 de outubro de 1969, relata ao diretor da Polícia Federal a decisão da censura em abril de 1967:

A obra foi examinada pelo SCDP, em setembro de 1967 através de um grupo de censores que, em circunstanciados relatórios, indicaram a presença, no contexto, de cenas e frases



Cena de Os fuzis, filme dirigido por Ruy Guerra, 1968.

de baixo calão misturadas à conhecidos "chavões" de propaganda subversiva. Em 25 do mesmo mês e ano, o então chefe do SCDP determinou a liberação do filme (...) fixando a impropriedade para menores de dezoito anos e cortes de algumas palavras de baixo calão e de propaganda antirrevolucionária.

Em 1º de fevereiro de 1968, o censor Coriolano Fagundes, analisa *Os fuzis*, de Ruy Guerra, considerado por ele um documentário sobre um tempo "longínquo", quando o país encontrava-se "abandonado e sem solução": <sup>14</sup>

A história se situa no Nordeste brasileiro, em época pré-revolucionária (1963), ocasião em que as populações daquela região passavam por sérios problemas sociais em consequência de ensaios de reforma agrária mal orientada e de seca.

E, mais à frente, o censor argumenta:

O tema é adulto, para público maduro. A gravidade dos problemas abordados — suscetíveis de má-interpretação — e algumas tomadas carregadas de violência, em primeiro plano, desaconselham a exibição do filme para menores.

Em 21 de novembro de 1968, vinte e um dias antes da edição do AI-5, entra em vigor<sup>15</sup> a Lei n° 5536, criando o cargo de Técnico de Censura, que exigia curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Sociologia. Essa lei também cria o Conselho Superior de Censura (CSC), última instância de recursos contra as decisões do Diretor da Censura Federal. O Conselho era composto por 15 membros, sendo oito



Cena de Jardim de guerra, filme dirigido por Neville D'Almeida, argumento de Jorge Mautner.

representantes de órgãos do governo e sete — portanto a minoria — representantes de entidades civis. Mais uma vez, a censura se reorganiza para melhor executar a tarefa de fortalecimento do regime, que naquele momento significava a criação de condições para o fechamento político que ocorreria em 13 de dezembro de 1968.

Em 6 de dezembro de 1968, sete dias antes da edição do AI-5, parecer sobre *Jardim de guerra*, de Neville D'Almeida, afirma:<sup>16</sup>

A película é inteiramente contra as instituições de nosso país, com chamamento à "revolução sangrenta" em nosso país, que segundo afirmam em algumas cenas está prestes a eclodir.

#### E conclui:

O mesmo contraria todas as Leis de Segurança e o próprio Código Penal (que ainda não foi modificado, pelo menos legalmente). Filme interditado.

Em 13 de dezembro de 1968 entra em vigor o AI-5. Diferentemente dos quatro atos anteriores, este tinha duração indeterminada.

## Censura político-ideológica (1969-1974)

Se os eventos de 1964 colocaram fim à esperança de construção de uma sociedade mais justa e igualitária, o AI-5 certamente pôs fim à inocência. Sustentada na censura prévia a todos os meios de comunicação, a temporada de caça às bruxas estava aberta.

No dia seguinte à edição do ato, o *Jornal do Brasil* inaugura o estilo dos novos tempos em sua previsão meteorológica diária: "Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está varrido por fortes

ventos. Max. 38° em Brasília. Mín. 5° nas Laranjeiras".  $^{17}$ 

Neste período, a censura reina déspota absoluta e seu foco passa a ser francamente político-ideológico, como se evidencia a partir de extratos de parecer sobre *Os herdeiros*, de Carlos Diegues, <sup>18</sup> de 30 de julho de 1969:

Julgamos não oportuna a liberação nesta fase nacional (...) Mensagem absolutamente negativa, pois concita o povo à rebeldia, enaltece o Estado Novo (em parte) e figuras representativas passadas e atuais.

O parecer apresenta conclusão que demonstra a preocupação quanto à imagem "democrática" do Brasil no exterior:

Não julgo aconselhável sua liberação, mormente sabendo que o filme irá representar o Brasil em

Festival no exterior, ocasião em que poderão ser incluídas outras partes não exibidas a este SCDP e mostrar uma irrealidade sobre a atualidade brasileira.

#### Profissionalização dos censores

Investindo na formação dos censores, a censura se profissionaliza. O primeiro curso de formação de censores de que se tem registro de comprovado data de março de 1972. Intitulado "Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)", é ministrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril. O curso teve como alunos vinte e três censores de nível superior, selecionados pelo general Nilo Caneppa da Silva e por Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura.

Em conferência sobre o mesmo tema realizada no Auditório da Escola Nacional de Informações, em Brasília, em junho de 1973, o professor relata a estrutura do curso:

Cinco aulas práticas, ao fim das quais foi projetado o filme *Cabezas Cortadas*, de Glauber Rocha, realizado na Espanha, apresentando 70% de mensagens justapostas (de teor subversivo) identificadas em quase sua totalidade pelos 23 censores que estiveram presentes ao curso".

O professor afirma, ainda, ter tido nesse curso a "oportunidade de expor o resultado de seus 15 anos de assessoria psicopedagógica e a especialização a respeito de mensagens subversivas em filmes".

A formação de censores continuou sendo incentivada, como comprova o currículo do XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal, datado de julho de 1985, assinado pelo diretor da Academia Nacional de Polícia, Décio dos Santos Vives. Com carga horária total de 776 horas, o curso compreendia estudos de:

ormas de discurso, funções da narrativa e lógica das ações; publicidade, propaganda, efeitos da comunicação social; processo de formação cultural brasileira e dos fatos sociais, políticos, econômicos, religiosos e culturais da atualidade; conhecimento das leis do raciocínio lógico e coerente, com vistas à apreensão do objeto de análise censória, legislação, armamento e tiro e adestramento físico.

Na análise da produção cultural, a preocupação agora é com a "ditadura comunista". O tom dos documentos muda de forma drástica. Protegida pela censura à imprensa, a guerra entre censura e cinema é declarada e se trava no total desconhecimento da sociedade civil. Assim será por dez anos.

Empenhados em reforçar as boas intenções do regime, os militares inauguram um período de campanhas ufanistas. Época do "Brasil Grande". Surgem slogans como "Ninguém segura este país", "Brasil, ame-o ou deixe--o", onde "ame-o" é sinônimo de aceitação do arbítrio institucionalizado e "deixe-o", justificativa para as prisões e o exílio – forçado ou voluntário – a que centenas de pessoas são submetidas. A dupla Don e Ravel explode em rádios e programas de televisão com o refrão: "Eu te amo, meu Brasil, eu te amo; ninguém segura a juventude do Brasil". Nas escolas, as crianças cantam "Este é um país que vai pra frente". O hino da Copa de 1970 brande "Noventa milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração".

Dentro do mesmo espírito, em 12 de setembro de 1969 os militares decretam a criação da Embrafilme, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Inicialmente com a função de distribuir os filmes brasileiros no exterior, realizar festivais, no esforço de difusão do cinema brasileiro para construir a boa imagem do país no estrangeiro, a empresa termina incluindo em suas prerrogativas o co-financiamento do cinema, substituindo o INC.

A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria - acreditavam os militares – para conferir ao Brasil, no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação. Certificados especiais para a participação em festivais eram expedidos sem problemas e sem cortes, mesmo para filmes já interditados para o mercado interno.

Com o espaço para a resistência aberta estreitando-se cada dia mais, produtores e diretores descobrem novas formas. Uma nova prioridade se anuncia: evitar a todo custo a interdição total. Nesse esforço de driblar a censura e manter a produção, o discurso direto é substituído pela metáfora e por alegorias, presentes em Azyllo muito louco (1971) e Como era gostoso o meu francês (1972), de Nelson Pereira dos Santos. Filmam-se adaptações de clássicos da literatura, como São Bernardo (1972), de Leon Hirszman, e Dona Flor e seus dois maridos (1976), de Bruno Barreto. Fazem-se releituras de



Cena de O bandido da luz vermelha, filme dirigido por Rogério Sganzerla, 1969.

personagens históricos, como em *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

Nosso cinema muda a forma para preservar o discurso e continuar existindo. No esforço de negociar com a censura cortes e liberações dos filmes, Brasília passa a ser rota obrigatória. Para salvaguardar ao máximo o conteúdo das obras e desviar a atenção dos censores de cenas importantes para o filme, uma das estratégias era a do boi-de-piranha, isto é, rodar e montar cenas atraentes às tesouras mas com pouca ou nenhuma importância no roteiro. Essas eram as cenas ofere-

cidas aos censores na negociação dos cortes. Muitas vezes funcionou.

Se, por um lado, a repressão afeta diretamente o estilo, por outro, não consegue destruir a capacidade de resistência desse cinema, que combate sistematicamente. São deste período obras-primas de nossa cinematografia: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tradução máxima do antropofagismo modernista no cinema; *Brasil, ano 2000*, que estreia em 1970, de Walter Lima Junior. *Jardim de guerra* (1970), de Neville d'Almeida, *O Bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla e *Matou a família e foi ao* 

cinema (1970), de Julio Bressane são filmes representantes do movimento denominado Cinema Marginal,<sup>20</sup> em que a tortura, o terror, a paranóia são retratados através de imagens chocantes, da deformidade física, do kitsch, das drogas, da decadência burguesa, do sexo em suas formas mais degradantes.

Fato de grande importância é que, diferentemente do teatro, onde tanto o texto quanto a montagem sofriam censura, no cinema, nem roteiros, nem negativos eram submetidos à censura, feita diretamente nas cópias montadas e prontas para exibição.

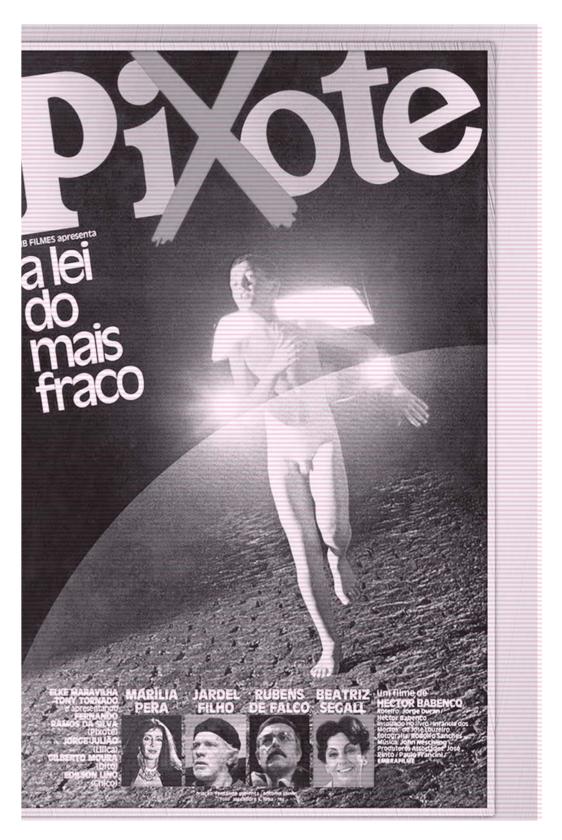
Esse procedimento garantiu a preservação das matrizes e, graças a isso, hoje todos os filmes podem ser vistos na íntegra, em qualquer cópia feita a partir de 1988.

#### A distensão (1975-1988)

Em 1955, *Rio, 40 graus*, inspirado no neorrealismo italiano, inaugurava uma estética contra a qual o governo militar investiria pesadamente, obrigando cineastas e produtores a desvios, mudando estilos, assumindo a metáfora, tornando seus filmes muitas vezes herméticos e de difícil compreensão. Essa repressão causa, nas palavras de Carlos Diegues, uma espécie de autodestruição que se traduziu, no período mais duro, em linguagem de louca abstração.<sup>21</sup>

A partir de 1975, o cinema brasileiro, gradativamente, abandona a metáfora a que se viu obrigado, e inicia uma reaproximação com o grande público. É a fase do povo nas telas e nas salas.22 São desse período: Xica da Silva (1975), Chuvas de verão (1978) e Bye, bye, Brasil (1978), de Carlos Diegues; Aleluia, Gretchen (1976), de Sylvio Back; Se segura, malandro (1978), de Hugo Carvana, O casamento (1975) e Tudo bem (1978), de Arnaldo Jabor; Dona Flor e seus dois maridos (1976), de Bruno Barreto; Lucio Flavio, o passageiro da agonia (1977) e Pixote, a lei do mais fraco (1980), de Hector Babenco; Tenda dos milagres (1977) e Memórias do cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos; A dama do lotação (1975), de Neville D'Almeida; Pra frente, Brasil (1982), de Roberto Farias.

No entanto, o maior equívoco de avaliação deste período é que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos



Cartaz do filme Pixote - a lei do mais fraco, dirigido por Hector Babenco, 1980.



Cartaz do filme Pra frente Brasil, dirigido por Roberto Farias.

de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para

horários tardios.<sup>23</sup>

Pixote (1980), de Hector Babenco, liberado para o cinema no ano de sua produção, só será liberado para a televisão cinco anos mais tarde, em 1985, com trinta e oito cortes, e, ainda assim, para após as 23 horas. Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, exibido com cortes no cinema, só é liberado para a TV em versão integral, com classificação livre para após as 22 horas, em 29 de julho de

1985, dezesseis anos após sua estreia nos cinemas. Assalto ao trem pagador, de Roberto Farias, liberado para o cinema em 1962 para maiores de 10 anos, só será liberado para a televisão em 1976, para após as 21 horas, impróprio para menores de 14 anos. E, em parecer emitido em março de 1986, a liberação acordada para TV a maiores de 10 anos é questionada por três censores, que afirmam: "Considerando que a película já foi exibida no circuito cinematográfico para maiores de 10 anos, sugerimos que se mantenha esta classificação, embora o conteúdo, a nosso ver, seja pernicioso a essa faixa etária".

Neste período, a resistência se faz mais intensamente através de recursos ao Conselho Superior de Censura. A negação de liberação pelo CSC significava o fim das possibilidades de exibição do filme. Por essa razão, os produtores passam a recorrer ao Conselho com maior frequência a partir de 1978, quando a revogação do AI-5 acaba com a censura prévia à imprensa, que vai se tornar forte aliada de produtores e cineastas na batalha pela liberação de seus filmes.

Para escapar da vigilância da imprensa, a censura passa a aplicar uma nova estratégia: os requerimentos de certificado de censura de filmes considerados "inadequados" são "colocados na geladeira". Inquirida pelos produtores, protege-se, afirmando que "o processo está em fase de julgamento", sem que nada efetivamente esteja sendo feito. Dessa forma, conseguem adiar a liberação de filmes, à espera de momentos "menos arriscados".

Esse procedimento incide sobre *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias. Liberado para apresentação no Festival de Gramado, acaba confiscado durante o festival por agentes da Polí-

cia Federal, pois, entre a expedição do certificado para exibição no festival e a noite de sua apresentação, o filme é assistido em Brasília, em análise para liberação pública. Ao assisti-lo, o cioso censor, preocupado com as consequências da liberação do filme em ano de eleição e Copa do Mundo, notifica os generais sobre o seu teor. Estes, enfurecidos, expedem imediatamente um mandado de busca e apreensão, trazem a cópia de Gramado para Brasília e o filme amarga oito meses "na geladeira", só sendo liberado para exibição em território nacional após as eleições e a Copa do Mundo daquele ano, em dezembro de 1982, sem cortes.

## O fim da censura institucionalizada

Esses procedimentos só se extinguirão com o fim da censura, estabelecido pela Constituição de 1988. A Divisão de Censura Federal é substituída pelo Departamento de Classificação Indicativa, que passa a recomendar horário e limite de idade para a programação na televisão e limite de idade para as salas de cinema.

Legalmente, é o fim da censura que sustentou o regime militar no poder por exatos vinte e quatro anos, seis meses e quatro dias. A partir desse momento, a censura ao cinema passa a ser determinada pelo mercado, já invadido pelo cinema de consumo, majoritariamente norte-americano. Além disso, após duas décadas de perseguições, da extinção da Embrafilme, em 1990, e da extraordinária diminuição das salas de cinema no país,<sup>24</sup> assistimos ao afastamento do público brasileiro de seu próprio cinema.

Essa concorrência desleal com o cinema estrangeiro, a ausência de políticas públicas de apoio ao desenvolvimento de nossa indústria cinematográfica, de construção de salas de cinema, de distribuição, lega nossa produção à própria sorte, totalmente dependente do apoio de empresas que, através de leis de incentivo fiscal, podem aplicar quatro por cento dos impostos devidos em patrocínios culturais, e, evidentemente, têm o direito de escolher o que querem patrocinar, determinando, assim, os rumos da produção.

Mesmo a tão propagada retomada do cinema brasileiro deixou à margem os maiores mestres da cinematografia brasileira, como se nada houvesse existido até aqui, num reincidente e perigoso movimento de descoberta incessante da roda.

Apenas como exemplo, nos últimos dezesseis anos, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues rodaram quatro filmes cada um, Neville D'Almeida, dois, e Roberto Farias nada rodou.

#### Conclusão

No Festival de Cannes de 1964, Georges Sadoul, crítico de cinema francês e membro da Resistência francesa durante a ocupação nazista da França na Segunda Guerra Mundial, ciente do golpe militar que acabara de ocorrer no Brasil, e da recusa de Roberto Farias em aceitar convite para permanecer trabalhando como diretor na Europa, apoia sua decisão de retornar ao Brasil, dizendo-lhe: "Façam seus filmes, como for possível. Não parem. Porque um dia isso vai passar e, nesse dia, seus filmes estarão lá para contar essa história". 25

Seu conselho foi seguido. A luta de cineastas e produtores contra a censura, durante quase três décadas, sua coragem de buscar todas as formas possíveis para continuar produzindo e de aceitar negociar com o inimigo, entendendo nisso resistência, nunca entreguismo ou cooptação, nos legou uma generosa herança cultural, da qual não podemos prescindir.

No entanto, certas formas de resistência, necessárias e imprescindíveis em certos momentos, tiveram como efeito colateral o afastamento do grande público de nosso melhor cinema, tornado muitas vezes incompreensível, ora pelos cortes impostos, ora pela opção da linguagem possível. Esse fato ajudou a cultivar a ideia, que ainda hoje persiste, de que "cinema brasileiro é ruim".

A censura militar nos legou uma herança perversa, que levaremos muitos anos para desmantelar. E, para isso, é preciso assumir com seriedade a destruição cultural que provocou, cujos efeitos até hoje se fazem sentir, alimentados de forma importante pela desinformação das novas gerações.

Quando, muitas vezes, justamente, cidadãos brasileiros, revoltados pela exposição de seus filhos a emissões que consideram desapropriadas, e, na ânsia de protegê-los, invocam os "tempos da censura, onde isso não acontecia", não percebem, porque não lhes são garantidas as condições, as perdas que os anos de censura nos legaram.

Por isso, também é urgente repensar o conceito de "guardar". O poeta Antonio Cícero sugere que:

Guardar uma coisa não é escondêla ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. (...) Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: Para guardá-lo. <sup>26</sup>

Essa é a filosofia inspiradora do projeto "Memória da Censura no Cinema Brasileiro" que, patrocinado exclusivamente pela Petrobras, trabalha com o objetivo de tratar digitalmente e disponibilizar gratuitamente ao público os processos de censura do período militar relativos aos filmes brasileiros. A preservação desse acervo e sua efetiva dis-

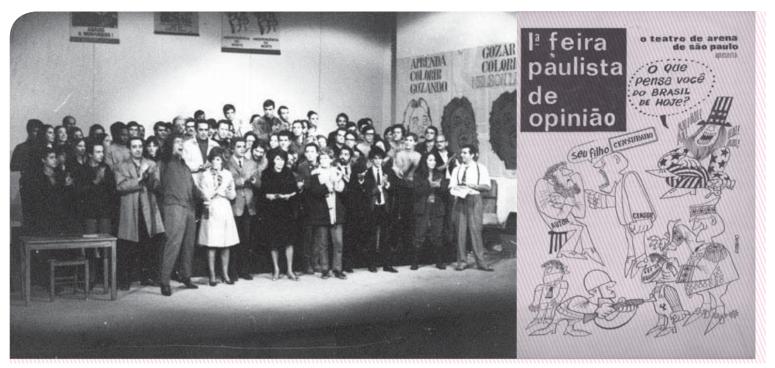
ponibilização ao público colaboram para a construção de nossa História, afirmam nossa identidade enquanto povo, garantem a transparência das provas documentais, permitem a reflexão, o direito ao questionamento, e, em última instância, o justo exercício da cidadania. Porque censura nada tem a ver com classificação indicativa. Censura não tem nada a ver com controle de horários na definição da programação. Tem a ver com proibição das liberdades individuais, com a negação do direito à livre expressão, com manipulação de informação, de vidas, de caminhos e

Onde censura foi autoritarismo, classificação indicativa, desde que rigorosamente baseada na defesa do direito constitucional à liberdade de expressão e no dever de proteção à criança e ao adolescente, se fará Democracia. Onde antes imposição, hoje direito de escolha. Onde antes opressão, hoje respeito. Onde antes sórdida manipulação, hoje livre exercício da cidadania. Onde antes muro, para sempre caminho. ©

Leonor Souza Pinto é Doutora em Cinema pela Universidade de Toulouse, França, produtora cultural e atriz.

#### Notas

- 1. PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988. Disponível em: <a href="http://www.memoria-cinebr.com.br/">http://www.memoria-cinebr.com.br/</a>>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 2. Os documentos de censura aqui citados estão gratuitamente disponíveis em: RECORDAR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS (Rio de Janeiro). Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
  3. *Ibid.*
- 4. RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; GARCIA, Wilson de Queiróz (Orgs.). Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos, regulamentos. Brasília: C.R.Editora, 1970. 424 p.
- 5. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 6. DIEGUES, Carlos. Cinema brasileiro: ideias e imagens. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1988. 109 p. p. 17.
- 7. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 8. Ibid
- 9. MAYRINK, Geraldo. Comemo-nos uns aos outros. Revista Veja. São Paulo, 25 mar. 1970. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 10. Vencedor de Mar del Plata condena a censura. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 mar. 1970. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 11. DIEGUES, Carlos. Op. cit., p. 21.
- 12. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 13. *Ibid*
- 14 Ihid
- 15. RODRIGUES, Carlos. (Org.). Op. cit.
- 16. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 17. Previsão meteorológica. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.
- 18. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 19. As informações sobre o assunto foram recolhidas da documentação do acervo da censura, depositados na Coordenadoria do Arquivo Nacional do Distrito Federal.
- 20. RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968-1973): A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987. 156 p.
- 21. DIEGUES, Carlos. In: VARTUCK, Pola. Uma virada do Cinema Novo no expressivo. O Estado de S, Paulo. São Paulo, 9 set. 1976.
- 22. Ibid.
- 23. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 28 abr. 2014.
- 24. Segundo Roberto Farias, nos anos 1970 eram três mil e quinhentas salas, com capacidade média de seiscentos lugares. Hoje se resumem a duas mil, com capacidade média de 250 lugares. O mercado brasileiro, que, em números médios, nos anos 1970 contava com dois milhões e cem mil lugares, hoje se resume a quinhentos e cinquenta mil. Uma diminuição da ordem de um milhão, quinhentos e cinquenta mil lugares. Depoimento de Roberto Farias à autora, em março de 2006.
- 25. Entrevista de Roberto Farias à autora, em dezembro de 2000.
- 26. CÍCERO, Antonio. Guardar: poemas escolhidos. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 11.



Primeira Feira Paulista de Opinião (Foto: Derly Marques - retirada do acervo online do Centro Cultural São Paulo).

# Primeira Feira Paulista de Opinião — a última frente artística antes do Al-5

#### EDUARDO LUÍS CAMPOS LIMA

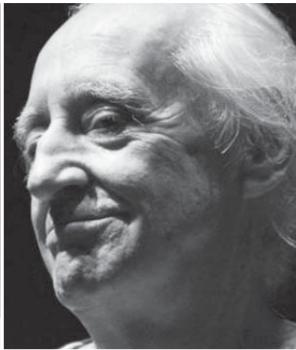
O golpe militar determinou extensas transformações no panorama da esquerda brasileira. Atéentão, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) era a grande referência para a militância, que se fragmentaria em um sem-número de organizações até o fim da década de 1960. Críticos do cupulismo e da política de alianças do PCB, muitos dos novos partidos defenderiam a ação direta e a luta armada, sem obter soluções de articulação ampla contra a ditadura. No campo cultural, o fracionamento da esquerda expressou-se na configuração de propostas estético-políticas radicalmente díspares, que dificultavam a organização de um movimento artístico vultoso para fazer frente ao regime.

Do lado dos militares, a política para a cultura seguia o mesmo roteiro de ruptura com o desenvolvimentismo do período anterior. Privilegiava-se o fortalecimento do grande capital nacional com relações diretas com os oligopólios internacionais. E consolidava-se um modelo de organização cultural que excluía as camadas populares, relegadas ao papel de consumidoras passivas dos bens simbólicos produzidos segundo os padrões importados.

O teatro, que desde o fim da década de 1950 desempenhara pa-

pel político fundamental na esfera da cultura, era forçado a rever, no novo contexto, seu esquema de produção e suas perspectivas de atuação política. Por um lado, o contato direto com os movimentos sindical e camponês, parcialmente logrado pelo Teatro de Arena de São Paulo no período pré-golpe, era agora violentamente cortado, de forma que o horizonte de transformação radical para o qual apontava sua obra reverberava junto a camadas sociais menos extensas. Por outro, adensavam-se a censura prévia e a repressão violenta aos grupos por milícias de extrema--direita.







Da esquerda para a direita, Plínio Marcos, José Celso Matines Corrêa; abaixo, Lauro César Muniz.

Conforme narra Lauro César Muniz, havia uma percepção, por parte de diretores e autores teatrais, de que era necessário promover nova articulação da categoria, isolada por obra da ditadura. Nesse quadro, o estabelecimento de uma frente artística enfrentava dificuldades. Augusto Boal planejara, sem sucesso, organizar uma nova versão do Seminário de Dramaturgia, que no fim dos anos 1950 fomentara produção e crítica de uma dramaturgia brasileira até então incipiente. A fragmentação da esquerda artística impossibilitou a articulação. 1

No fim de 1967, Muniz idealizou outra iniciativa.

Procurei José Celso [Martinez Corrêa] com a ideia de nos unirmos. Não sabíamos nada sobre a possibilidade do AI-5. O endurecimento do regime seria insuportável — e foi o que de fato aconteceu, em dezembro de 1968. Estávamos isolados e a própria crítica estava nas mãos da ditadura, temendo desafiá-la.<sup>2</sup>

Muniz e José Celso decidiram criar uma peça chamada *Os Sete Pecados Capitalistas*, que faria um panorama das mazelas do sistema, no Brasil pósgolpe. Com a ajuda do diretor Osmar Rodrigues Cruz, foi organizada uma reunião com os autores que, naquele momento, tinham mais evidência na

produção e encenação de peças no teatro paulista. De acordo com Muniz, participaram do encontro – além dele mesmo – Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso, Jorge Andrade e Walter George Durst.<sup>3</sup>

Na reunião, o projeto inicial foi ganhando corpo, com a sugestão de que fossem incorporados também músicos e compositores, poetas e artistas plásticos. Boal ofereceu o Teatro de Arena para capitanear o empreendimento coletivo, que ele imaginou como uma espécie de feira artística. Ciente das diferenças artísticas entre os participantes, o diretor sugeriu um

mote comum a todos, que teriam que responder com suas obras à pergunta: "O pensa você do Brasil hoje?". Em dezembro de 1967, os textos das peças já chegavam a Augusto Boal.<sup>4</sup> Começava a nascer a *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

Costurada por Boal, a Feira contava com Animália, de Guarnieri, Verde que te Quero Verde, de Plínio Marcos, A Receita, de Jorge Andrade, O Líder, de Lauro César Muniz, É a Tua Estória Contada?, de Bráulio Pedroso (por vezes referida como O Senhor Doutor), e terminava com A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa, do próprio Boal. 5 Entrecortavam as pequenas peças canções de Ary Toledo (ME.E.U.U. Brasil Brasileiro), Caetano Veloso (Enquanto seu lobo não vem), Sérgio Ricardo (Espiral), Gilberto Gil (Miserere) e Edu Lobo (Tema).6

O grupo combinou com Ruth Escobar de fazer a *Primeira Feira Paulista de Opinião* na sala Gil Vicente. O elenco escalado para as peças era formado por atores regulares do Arena ou que tinham alguma ligação com o coletivo: Ana Mauri, Antonio Fagundes, Aracy Balabanian, Cecília Thumim, Edson Soler, Luiz Carlos Arutin, Luiz Serra, Martha Overbeck, Myrian Muniz, Paco Sanchez, Renato Consorte, Rolando Boldrin, Umberto Magnani e Zanoni Ferrite.

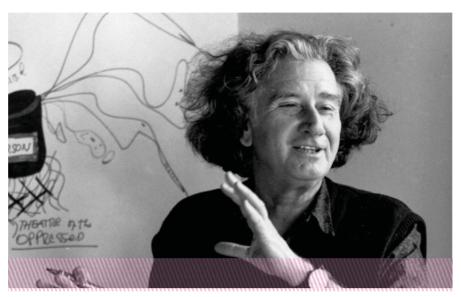
Nas áreas externas do teatro, expuseram-se telas e instalações de Aldemir Martins, Clóvis Graciano, Wesley Duke Lee, Manabu Mabe, Nelson Leirner, Mário Gruber, Maria Bonomi, Carmélio Cruz, Flávio Império, Sérgio Ferro e Jô Soares<sup>7</sup>. Entre os poetas envolvidos, apareciam Péricles Eugênio da Silva Ramos, Lindolfo Bell, Lupe Cotrim Garaude, Mário Chamie, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Bento Prado.

No que se refere às peças de teatro, havia significativa variedade de propostas estéticas no conjunto. Verde que te Quero Verde, de Plínio Marcos, e É a Tua Estória Contada?, de Bráulio Pedroso, fundamentam--se grandemente na caricatura e no grotesco. Na peça de Marcos, dois militares, censores de peças teatrais - Chefe e Subchefe -, vestidos de gorilas, dialogam quase que unicamente por meio de frases feitas, slogans da ditadura e jargões anticomunistas, cercados de adereços verdes e iluminados por uma luz verde. A todo momento, enfatiza-se a combinação de ignorância, rudeza e moralismo tacanho dos militares: para entrar na sala, eles empregam como senha "Deus, Pátria e Família!" e como contrassenha a imitação de "um peido com a boca"s; tentando fazer um telefonema, o Chefe depara com uma linha cruzada e fica ouvindo a conversa de um casal, terminando a indiscrição com um arroto; em cena, um dos militares defeca no próprio capacete, limpando-se e jogando o papel na plateia.9

Na obra de Pedroso, o grotesco não se relaciona ao baixo ventre, mas à pestilência generalizada de um burguês, o Senhor Doutor, excitado para fazer negócios internacionais - "na área dos dólares" -, enquanto crescem espinhas gigantescas em seu corpo. Os agrados e propinas para o diretor da carteira de importação do Banco Central, desembargadores e generais, além da pressão de Washington "sobre o Ministério", garantem a assinatura de um contrato milionário, mas o empresário precisa entrar na banheira para se livrar do pus, que acaba entupindo o encanamento. A peça termina com as luzes se apagando e a entrada em cena do Curinga e maquinistas, que "retiram a banheira usando máscaras antissépticas".

Caminho radicalmente diverso segue a peça de Jorge Andrade, A Receita. Com estrutura naturalista, a obra conta com personagens fixas bem definidas do ponto de vista da caracterização psicológica e social - e um problema central a exigir a decisão de uma delas, que funciona como centro gravitacional do texto. Um médico recém-formado, atuando em um rincão pobre do interior, prescreve remédios e alimentos necessários para a recuperação de um colono com o pé ferido. Ao longo da peça, contudo, ele é confrontado com impossibilidades estruturais de realizar o tratamento adequado - não só do agricultor ferido, mas também de outros camponeses adoecidos. Sua decisão final é a de amputar o doente.

O Líder, de Lauro César Muniz, aproxima-se de uma estrutura épica mais sedimentada, intercambiando momentos do passado e do presente cênico por meio de jogos de luz. A peça conta a história real de Joaquim Romão, líder comunitário na praia de Tabatinga (SP), preso após o golpe de 1964 por figurar na lista de subversivos do regime militar. A narração nos mostra os motivos que o levaram à prisão: antigo inspetor de quarteirão na praia (cargo oficioso atribuído a ele por um delegado, já que não havia base da polícia lá), Romão fora indicado à presidência do sindicato local de trabalhadores rurais por um jovem agente da Superintendência de Política Agrária (Supra), nos anos anteriores ao golpe, apenas por ser o único alfabetizado no local. Refletindo sobre as contradições do ascenso popular estimulado pelo Governo Jango e a irracionalidade do novo regime, a peça materializa uma reflexão histórica de amplo espectro.



Augusto Boal (foto) e Guarnieri escreveram peças que exaltavam a guerrilha, como A lua muito pequena e A caminhada perigosa.

As peças de Boal e Guarnieri desfilam pelas formas da agitação e propaganda da luta armada. A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa fundamentam-se no diário boliviano de Che Guevara - executado pelo exército da Bolívia e pela CIA em outubro de 1967- e em textos de Julio Cortázar e Pablo Neruda. Boal emprega a narração constante do Curinga e de figuras como o Locutor para esclarecer os acontecimentos. A transposição literal de extensos trechos do diário para a cena, por meio de diferentes técnicas narrativas, seria desenvolvida e aprofundada pouco tempo depois, em 1970, quando ele dirigiu Teatro Jornal - Primeira Edição. Uma das técnicas de Teatro Jornal sistematizadas por Boal, a entrevista de campo<sup>10</sup> (em que uma das personagens, atuando como repórter, dirige perguntas a outra personagem), é uma base importante de A Lua Muito Pequena... e organiza o desmascaramento da versão oficial sobre a morte do líder revolucionário.

Do ponto de vista político, a peça faz exaltação da guerrilha, caracterizada como fruto direto da consciência política. As virtudes individuais de Che Guevara são destacadas como elementos de seu compromisso revolucionário. Na terminologia da peça, "sacrifício" e "heroísmo" são recorrentes. No diálogo entre o desertor Antonio Dominguez Flores (identificado erroneamente como Antonio Rodrigues Flores) e Che Guevara, fica patente que não há espaço para uma luta que não seja armada:

Antonio Rodrigues Flores — Comandante: é certo que existem duas posições válidas diante da luta de libertação dos povos. Existem aqueles que creem na luta armada. Existem aqueles que acreditam na coexistência pacífica entre as nações, entre as classes e entre os homens desiguais. Comandante: será necessária a luta armada?

Comandante – Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder.

Antonio Rodrigues Flores — Mas nós somos tão poucos: somos dezoito nas montanhas. Um povo deve se levantar contra seus opressores, mas nós somos apenas dezoito: não estaremos superestimando o nosso valor?

Comandante — Se nós fôssemos somente tantos quantos somos, seria melhor desistir. E, se continuássemos, seríamos bandoleiros. Mas nós não somos apenas nós, somos o povo inteiro. Por isso venceremos, porque somos a vanguarda desse povo. <sup>11</sup>

Animália é um panorama social, com a fixação de tipos fundamentais de agentes políticos no Brasil pós-1964: há o Hippie/tropicalista, defensor da paz inconsequente, o Soldado, defensor do regime, e o Moço de esquerda, defensor da luta armada. Os trabalhadores aparecem como criados mudos, calados por mordaças. Uma vez mais, não se considera a possibilidade da atuação de uma esquerda não armada, voltada à articulação de frentes políticas ou ao trabalho de base nas periferias e sindicatos. O único modelo possível de militância na peça é o que o Moço defende - e pelo qual acaba morrendo.

Toda uma camada da peça aponta para a consolidação da indústria cultural com o apoio da Ditadura: o discurso anticomunista do Soldado transforma-se em um programa de auditório, ao estilo de Chacrinha; em outro trecho, a "luz brilhante do aparelho [televisivo] tem um efeito mágico" sobre os trabalhadores mudos, que param de tentar arrancar as mordaças e dirigem-se "hipnotizados" para a TV. No fim, o Moço assume um enfrentamento direto com o Soldado, quebrando uma TV com um porretaço – ato que provoca a libertação dos trabalhadores mudos, que arrancam as ataduras e pegam porretes também.

À luz do fracasso histórico da luta armada, parece haver na peça de Guarnieri uma desproporção: por um



"A representação na íntegra de Primeira Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a Liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as nossas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a Legislação da Censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar."

(palavras reproduzidas do jornal O Estado de S.Paulo do dia 08 de junho de 1968)



lado, faz-se uma crítica totalizante à política cultural da ditadura, que tratava de fortalecer a indústria cultural; apontam-se o papel dos meios de comunicação sobre a consciência dos trabalhadores e a enorme extensão de seu poder sobre a sociedade. Em contrapartida, espera-se que a guerrilha disparada por uma vanguarda de jovens e estudantes seja capaz de arregimentar o operariado para enfrentá-la.

Tal desequilíbrio analítico se reflete na própria organização da *Feira*, aparecendo aí como descompasso. No balanço final, embora a *Feira* proponha uma gama ampla de perspectivas — ou "opiniões" — de esquerda, prevalece o programa da luta armada. Mas a articulação de autores e diretores teatrais, de músicos e compositores, de poetas e artistas plásticos de diferentes matizes aponta para um horizonte político de natureza diversa, mais relacionado ao frentismo.

Foi devido ao sucesso parcial em constituir uma frente que a *Primeira Feira Paulista de Opinião* acabou por desempenhar papel significativo na resistência à ditadura, nos últimos meses antes do decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5). O texto enviado para censura recebeu dezenas de cortes em 43

páginas — de um total de 70 páginas. Recensurada em 6 de junho, a *Feira* passou a sofrer cortes em 32 páginas.<sup>12</sup> A partir dali, empreendeu-se um amplo esforço político para possibilitar a estreia em junho de 1968.

Os artistas decidiram encenar o texto integralmente, mesmo com a proibição, e a estreia foi amparada por mobilização extensa de toda a categoria teatral paulistana, em um ato de desobediência civil. No dia seguinte, com o Teatro Ruth Escobar cercado, o elenco dirigiu-se para o Teatro Maria Della Costa, onde Fernanda Montenegro, que se apresentava no momento, recebeu a todos e permitiu a apresentação de trechos da Feira e a leitura de um manifesto político. O mesmo ocorreu no Teatro de Alumínio, em Santo André, no terceiro dia, onde a diretora Heleny Guariba acolheu a Feira.13

No campo jurídico, o Teatro de Arena contou com o empenho do advogado e jornalista da área cultural Luiz Izrael Febrot, que havia articulado, no começo de 1968, um grupo de advogados – ligados ao PCB e à ALN – em uma estratégia para liberar textos teatrais.14 Graças ao trabalho de Febrot, quatro dias após a estreia, o juiz Américo Lourenço Masset Lacombe concedeu mandado de segurança, com o argumento de que era inconstitucional a censura de obras teatrais, pois teatro é arte e, portanto, deveria ser livre, conforme o artigo 171 da Constituição então vigente. A Feira pode, então, ser apresentada na íntegra. Em 12 de setembro de 1968, ocorreu a estreia carioca, no Teatro João Caetano.

A mobilização de artistas e advogados contra a censura marca uma vitória importante da esquerda cultural contra a ditadura. O arranjo de Febrot e seus colegas suscitou reação urgente da Assessoria Jurídica

## JORNAL DO BRASIL

Ontem foi o Dia dos Cegos

## Govêrno baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado

#### O Ato Institucional n.º 5



O Govêrno, depois de uma expectativa de várias horas, baixou, ontem à noite, o Ato Insti-tucional n.º 5, c, com base nêle, o Ato Complementar n.º 38, que decreta o recesso do Congre Nacional, sem prazo determinado. Durante o dia e a noite de ontem o povo manteve-se calmo e não houve corrida aos bancos, apesar das apreensões de alguns cidadãos que, decidiram permanecer em seus escritórios ou nas ruas, à espera da palavra oficial do Governo através de A Voz do Brasil - e deixaram de chegar

minhões estão em posição de deslocamento. A Policia Federal tem 400 homens, na Guanabara, "prontos para agir", e também estão totalmente mobilizadas a Policia Militar. a Policia Civil e a Gnarda Civil.

Várias reuniões sucederam-se na área militar. O Ministério do Exército apresentou movimento incomum, devido à presença dos comandantes das principais unidades aquarteladas no Rio. Ora êles entravam no gabinete do Ministro do Exército, ora no do comandante do I Exército. Mas foi

Jornal do Brasil - RJ, 14 de dezembro de 1968

do Departamento de Polícia Federal, que temia que, prevalecendo a tese defendida pelo juiz Lacombe, adviessem "consequências imprevisíveis para a Censura Federal", pois "atrás deste pedido, outros virão, formulados pelos demais setores das diversões públicas", sendo necessário "máximo empenho no sentido de obter a reforma da sentença". Em dezembro de 1968, o AI-5 colocaria fim às preocupações dos agentes da repressão - e qualquer possibilidade de frente artística seria enterrada de uma vez por todas.15

Na categoria teatral, a mobilização extrapolava a própria Feira, desaguando em assembleias que varavam as noites, com Cacilda Becker à frente. Discutiam-se censura, repressão política e até mesmo táticas de enfrentamento com os agentes da ditadura ("temas bélicos", como brinca Boal), além de questões estéticas e de repertório. O entusiasmo com o movimento fortalecido, entretanto, não deixava ver que os artistas continuavam em grande parte encapsulados, sem grande ressonância no restante da sociedade. "Não nos dávamos conta de que essa guerrilha teatral nos isolava do povo operário e camponês que tanto havíamos buscado: a necessidade de nos defendermos nos afastava deles".16

No texto "Que pensa você da arte de esquerda?", incluído no programa da Feira, Augusto Boal faz um panorama da esquerda artística daquele momento, delineando três tendências principais.17 O "neo-realismo", que tinha como principal expoente Plínio Marcos, baseava-se no diálogo e não podia jamais extrapolar a consciência das personagens, de forma que a realidade sobre a própria situação e os caminhos para superá-la jamais eram expostos aos trabalhadores. Outra tendência era a do próprio Teatro de Arena, com suas peças "exortativas", fundamentadas no maniqueísmo de "senhores feudais (grileiros) e vassalos (posseiros)", por exemplo. Para Boal, a linha "sempre de pé", como

ele a denomina no texto, era útil e acertada, mas desde que se voltasse ao povo - e não à burguesia, que constituía em grande parte o público teatral. Por fim, Boal faz uma crítica extensa ao Tropicalismo "chacriniano--dercinesco-neo-romântico", segundo ele a mais caótica do teatro brasileiro, por causa de sua ausência de lucidez, e a que mais se aproximava da direita.

Em conclusão, o teatrólogo afirma que não basta mais "autoflagelar-se realisticamente, exortar plateias ausentes ou vestir-se de arco-íris e cantar chiquita bacana e outras bananas. Necessário, agora, é dizer a verdade como é".

É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado - deve-se agora buscar o povo. 18



Augusto Boal foi o criador do Teatro do Oprimido.

As diferenças entre as correntes da esquerda artística, dessa forma, precisariam ser suprimidas para que se conjugassem esforços unificados para produzir arte verdadeiramente revolucionária. Mas o caminho para isso, acreditava Boal naquele momento, aproximava-se do programa da guerrilha — que era, ao contrário, pouco fértil para articulações de espectro vasto.

Com o AI-5, o esboço de frente artística articulada foi desbaratado, como todas as outras iniciativas políticas até então em curso. 19 Boal impulsiona, a partir dali, outro esforço de articulação artística: com o Teatro Jornal, ele radicaliza o programa horizontalista de teatro, enfocando diretamente a organização política de estudantes e vislumbrando também a formação de grupos em bairros populares. Desse trabalho, nascem todas as formas de

teatro participante, com supressão das barreiras entre ator e público, que seriam sistematizadas como as técnicas do Teatro do Oprimido. Essa dimensão do teatro de Boal já nasce com natureza marcadamente latino-americana, apontando para uma articulação regional da esquerda artística.

Latina seria também a outra Feira de Opinião organizada por Boal, em 1972, em Nova York. Em 1971, ainda durante sua prisão pelo regime militar, o teatrólogo consegue se comunicar, por meio de um bilhete, com a escritora e artista de teatro estadunidense Joanne Pottlitzer, que organiza uma campanha com grandes figuras do teatro dos EUA por sua libertação. Solto, Boal viaja para os Estados Unidos e dirige a Feira Latino-americana de Opinião (com organização e produção de Pottlitzer) na igreja Saint Clement,

em Nova York. Dela participaram dramaturgos como Enrique Buenaventura, da Colômbia, e Jorge Díaz, do Chile, os grupos Troupe Kuidor, do Haiti, e Teatro Nuevo Mundo, do Chile, o Gato Barbieri's Quintet, de Nova York, os poetas Isaac Goldemberg, do Peru, e José Kozer, de Cuba, e os artistas plásticos Hélio Oiticica, do Brasil, e Julio Pereyra, do Uruguai - entre muitos outros. Foram exibidos filmes e documentários e organizadas palestras e painéis sobre temas como as relações entre Brasil e EUA.20 A articulação possível, percebia Boal, só poderia ocorrer fora do Brasil. ©

Eduardo Luís Campos Lima é jornalista e mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela FFLCH-USP, com dissertação sobre o Teatro Jornal praticado nos EUA e no Brasil.

#### Notas

- 1 Campos, 1988, p. 129.
- 2 Depoimento ao autor.
- 3 O crítico Sábato Magaldi relata da seguinte forma a articulação: "No dia 30 de outubro de 1967 o deputado José Feliciano Castello, então secretário do Governo do Estado de São Paulo, ofereceu um jantar aos autores paulistas premiados no concurso de peças do Serviço Nacional de Teatro. À saída, ficamos conversando, ao lado do Teatro Municipal, Augusto Boal, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos e eu. Foi Lauro quem teve a ideia de juntarem vários dramaturgos para prestar um depoimento teatral sobre o Brasil daqueles dias. De imediato se definiu a participação dos quatro autores presentes e de mais Gianfrancesco Guarnieri. Tomei a liberdade de sugerir os nomes de Bráulio Pedroso e Walter George Durst, sendo a sugestão aceita (Durst, entretanto, não figurou no espetáculo)". Magaldi, in: Roux, 1991. Lauro César Muniz não se recorda desse encontro preliminar, fazendo questão de destacar a importância da atuação de Osmar Rodrigues Cruz na articulação inicial.
- 4 De acordo com Lauro César Muniz, sua agenda de 1967 marca, no dia 23 de dezembro, um encontro com Boal, que já havia recebido alguns textos, inclusive o dele próprio.
- 5 Dos autores que participaram da articulação inicial, apenas Durst não integrou efetivamente a Feira. Conforme narra Muniz, a peça apresentada por Durst era sobre uma cantora estadunidense ou seja, não respondia à pergunta proposta por Boal sobre o Brasil. Questionado pelos demais dramaturgos e instado por Boal a apresentar outro texto, ele acabou se retirando do projeto.
- 6 A folha de rosto do texto enviado para censura ainda registra músicas de Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré e Roberto Carlos, sem especificar, entretanto, quais canções foram incluídas (Boal, Augusto et al. Primeira Feira Paulista de Opinião. Acervo do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP)/Coreg-DF/Arquivo Nacional.)
- 7 Cujo nome, entretanto, não figura da relação de artistas participantes do texto encaminhado para censura.
- 8 Sobre esse trecho, o relatório da censora Dalva Janeiro, enviado em 13 de junho de 1968 à chefe da Turma de Censura de São Paulo, aponta que a senha era complementada pela exibição da "parte trazeira (sic) do corpo, num trejeito ostensivo, acompanhado de som peculiar, exagerado". De acordo com Janeiro, em trecho posterior, quando os dois atiram contra um terceiro censor que tenta entrar na sala, mas esquece a senha, "descobrem que ele falara a verdade quando identificara-se como censor porque, ao cair, deixa a descoberto o rabo idêntico ao do censor militar". Não sendo possível confiar na precisão das observações da censora, incluem-se tais registros apenas por eles apontarem aparente conformidade com o texto de Plínio Marcos.
- 9 O gesto não é descrito no texto, mas os relatos dos atores e dos censores apontam-no como um dos pontos mais marcantes de toda a Feira.
- 10 O Teatro Jornal foi criado por um jovem grupo de atores do Teatro de Arena e sistematizado em nove técnicas por Augusto Boal em 1970. As técnicas como "leitura cruzada" ou "ação paralela", por exemplo são formas de narrar notícias de jornal de forma crítica, confrontando seus conteúdos e formas com ações teatrais (Lima, 2012).
- 11 Boal, Augusto et al. Primeira Feira Paulista de Opinião. Acervo do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP)/Coreg-DF/Arquivo Nacional. 12 Processo de censura prévia de Primeira Feira Paulista de Opinião. Acervo do Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP)/Coreg-DF/Arquivo Nacional. 13 Boal. 2014
- 14 Conta o Dr. Febrot: "A Justiça Federal tinha sido recém-instituída e os seus primeiros juízes foram nomeados pelo governo federal (não por concurso), o que vale dizer que eram pessoas com algum tipo de identificação com o governo federal. Não era pois fácil obter uma liminar. Dois ou três eram os juízes que, em alguns casos, concediam liminares um deles era Jarbas dos Santos Nobre, logo promovido para superior instância, e outro o juiz substituto federal Américo Lacombe, que concedia a liminar sistematicamente, com bastante amplitude e fundamentação conceitual sólida. Criou-se assim a necessidade de ajudar a sorte para que o processo fosse distribuído a um desses juízes, ou preferencialmente ao dr. Américo Lacombe. Organizei amplo e complexo sistema administrativo burocrático judicial (...) E coordenei um grupo de advogados democráticos para propor as dezenas de mandados de segurança, entre os quais os advogados Dácio de Arruda Campos (juiz de direito aposentado pelo Al-5 e antigo editorialista do Estado), Aldo Lins e Silva, Eros Roberto Grau, Alvaro Monteiro de Sanctis e outros (...) O esquema administrativo-judicial organizado funcionou tão bem que não houve sequer uma peça nacional que deixou de ser encenada por proibição da censura. Um dos momentos altos dessa luta judicial contra a censura foi a liberação graças a mandado de segurança da 1ª Feira Paulista de Opinião, em junho de 1968 (...)" (Revista USP, São Paulo, n. 45, p. 75-79, março/maio 2000). Matéria da Folha da Tarde de 14 de junho de 1968 diz: "O advogado Israel Febrot, do Arena, disse ontem que a campanha da classe teatral não vai se restringir na liberação da 1.a Feira Paulista de Opinião. Ele diz que os artistas querem modificar toda a legislação atual relativa à Censura e exigir imediata conversão em lei do anteprojeto elaborado pelo Grupo de Trabalho do Ministério da Justiça que estabelece a Censura Classificatória por nível de idade e descentra-liza essa administração para o âmbito estadual. O advogado diz: 'Se as leis fossem imodif
- 15 A impaciência dos censores naqueles últimos meses antes do Al-5, uma vez que o mandado de segurança os havia deixado de mãos atadas, refletiu-se em intensa troca de mensagens entre setores do Governo, até que a Procuradoria Geral da República conseguisse impugnar a liberação da peça. Do lado dos grupos paramilitares de extrema direita, a impossibilidade de impedir a Feira por vias legais resultou em intimidação, ameaças e atos de violência. O rudimentar esquema de segurança montado por estudantes universitários sob coordenação do ator Sylvio Zilber não impediu que o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) se infiltrasse no teatro, deixando cápsulas de gás lacrimogêneo nos corredores para que o público pisasse nelas, ao sair da sala. No Rio de Janeiro, uma granada desativada foi lançada em direção ao palco.
- 16 Boal, 2014.
- 17 Boal, 1968.
- 18 Boal, 1968
- 19 Pouco tempo após a Feira, conforme relata Lauro César Muniz, Ruth Escobar capitaneou a organização de uma Feira Brasileira de Opinião. O projeto não chegou a se concretizar, sendo que as peças produzidas foram reunidas anos depois em uma publicação da Editora Global (coleção Teatro Urgente). A edição conta com peças de Carlos Henrique Escobar (O Engano), Carlos Queiroz Teles (Última instância), Dias Gomes (O túnel), Gianfrancesco Guarnieri (Janelas abertas), João das Neves (O quintal), Jorge Andrade (A zebra), Lauro César Muniz (O mito), Leilah Assunção (Sobrevividos), Márcio Souza (Contatos amazônicos de terceiro grau), Maria Adelaide Amaral (Cemitério sem cruzes) e um prefácio em forma de peça, "A Censura e a auto-censura ou o que não se pode dizer, não se deve dizer Tragicomédia literária em 1 ato", de Décio de Almeida Prado.
- 20 Depoimento ao autor.



Por meio da arte, o Centro Popular de Cultura reforçou a luta contra a ditadura militar

## O teatro e a

## ditadura militar brasileira

#### MARIA SÍLVIA BETTI

O golpe militar de 1964 cortou de forma sumária inúmeros projetos de cultura popular que se encontravam em andamento, e que contavam, naquele momento, vários anos de atividade continuada. As condições impostas pela ditadura inviabilizaram toda e qualquer forma de trabalho cultural ligada ao proletariado ou ao campesinato. Intelectuais e artistas de esquerda que atuavam em projetos

dessa natureza viram-se forçados a retomar atividades das quais haviam se afastado.

Um dos projetos mais duramente atingidos pelo golpe foi o do CPC da UNE — Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que havia conseguido criar núcleos em diversas capitais do Nordeste, Sudeste e Sul do país.

O CPC havia se originado dos

debates ligados à encenação de "A Mais-Valia vai Acabar, seu Edgar", de Vianinha, no Rio de Janeiro, em 1960. Nos anos que se seguiram, o setor de teatro do CPC havia posto em prática um trabalho intenso de criação e apresentação de esquetes agitativos — os autos de rua — escritos coletivamente e em debate crítico constante com as questões econômicas cruciais do país. Tratava-se de uma forma de trabalho até então iné-







Capa do Álbum Show Opinião (1965), com Zé Ketti, Nara leão e João do Vale.

dita, e apoiava-se na ideia de que a cultura e a criação artística precisavam ser construídas a partir da perspectiva das classes trabalhadoras, devendo, para isso, enfrentar os desafios estéticos e políticos nisso implicados.

Após o golpe, o teatro passou a se ver continuamente na mira da censura. Quaisquer menções ao CPC tornaram-se inviáveis, assim como todas as perspectivas de trabalho que procurassem promover alguma forma de continuidade do trabalho abortado. Sob essas circunstâncias adversas, um grupo de ativistas do setor de teatro do CPC conseguiu articular-se e criar o primeiro trabalho artístico empenhado em manifestar-se diante do autoritarismo: o espetáculo *Opinião*, que estreou em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro, sob a direção de Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo. *Opinião* tinha uma estrutura simples e despojada, e combinava depoimen-

tos e música popular para caracterizar publicamente a sobrevivência de um elemento crucial: a convição política contrária à ditadura. Unidos em torno dessa "opinião", três artistas provindos de diferentes estratos sociais e regiões alinhavam-se para manifestar, nas entrelinhas e metáforas das canções e relatos, a necessidade urgente de resistir.

Esse alinhamento evocava a ideia da frente ampla de classes e de

setores da esquerda, tática adotada pelo PCB — Partido Comunista Brasileiro, a partir de seu V Congresso, em 1960. Diante das condições do país sob a ditadura, articular as forças de trabalho dos setores que a repressão dispersara não era tarefa simples ou secundária, mas sua força inspiradora mostrou-se restrita, pois o partido havia se tornado alvo de críticas sob a acusação de ter incorrido em erros de análise que teriam, em alguma medida, facilitado o golpe.

A acolhida calorosa do espetáculo Opinião levou seus criadores, em sua grande maioria provindos do ativismo teatral do CPC, à criação do grupo que recebeu seu nome. O espetáculo encenado a seguir, Liberdade Liberdade, escrito pelo diretor teatral Flávio Rangel e pelo jornalista Millôr Fernandes, colocou em cena uma colagem de trechos históricos, filosóficos, dramatúrgicos e poéticos intercalados por de canções e humor. A estratégia da frente reafirmou-se em parte pelo sentido dos textos coligidos e em parte pela própria direção de Flávio Rangel e pela participação de Paulo Autran, ambos com históricos de trabalho estética e politicamente diversos do Opinião, mas, naquele momento, unidos simbolicamente, em cena, a Vianinha, Nara Leão e Tereza Raquel.

Reorganizados dentro desse novo coletivo, Vianinha, João das Neves, Paulo Pontes, Armando Costa e os demais integrantes do recém-fundado grupo Opinião retomaram questões importantes do CPC ligadas à cultura popular e ao teatro épico e procuraram rediscuti-las à luz das condições impostas pelo novo quadro histórico. Se correr o Bicho pega, se ficar o Bicho come, escrita a quatro mãos por Vianna e Ferreira Gullar em 1965, chamou para si o desafio de representar dramaturgicamente o golpe, figurado alego-



Flávio Rangel (foto) e Millôr Fernendes escreveram Liberdade, Liberdade, peça musical de 1965, encenada pela primeira vez pelo elenco composto por Paulo Audran, Tereza Rachel, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho.

ricamente no "Bicho" do título. Com esse intuito, a peça utilizou a estrutura narrativa do cordel e a prosódia dos versos e rimas dos cantadores nordestinos, e combinou-os à concepção goldoniana do "Arlequim servidor de dois amos" e ao distanciamento brechtiano com que abordou o beco sem saída do protagonista Roque, empenhado, como grandes setores da classe média do país naquele momento, em conciliar princípios política e eticamente inconciliáveis.

Quiproquós e golpes de teatro, fartamente presentes na peça, remetiam às farsas e comédias populares, e ganharam função crítica por meio de recursos épicos de narração e de distanciamento. No texto coletivo de apresentação do espetáculo, uma observação claramente lukacsiana ressaltava a importância das fontes da chamada "grande literatura" europeia, mencionada a propósito do filme *As* 

aventuras de Tom Jones, de 1963, adaptação do romance homônimo do inglês Henry Fielding, de 1749.

Uma grande síntese teóricoprática evidenciava-se na conjugação de todos esses elementos e dava bem a medida do intenso debate interno do grupo. Era urgente, naquele momento, encontrar e definir fundamentos estéticos politicamente relevantes e ainda assim viáveis dentro das difíceis condições que se apresentavam.

A forma com que Se correr o Bicho pega... abordou o impasse diante do golpe não teria se concretizado sem o lastro político do trabalho teatral do CPC. As circunstâncias impostas pela ditadura dificultavam ao máximo a abordagem de matéria histórica e política, e assim impunham sérios obstáculos ao épico tomado em seu sentido brechtiano e distanciador. Isso se dava precisamente no momento em que a experiência acumulada no trabalho te-



Cena de "O último carro", 1976, peça de João das Neves.

atral do CPC inclinava à continuidade e ao adensamento. Peças escritas nessa fase por dramaturgos como Vianinha e João das Neves eram frutos tanto do debate interno do grupo Opinião, quanto da experiência de trabalho que eles traziam consigo, e só puderam ser encenadas posteriormente e diante de outros contextos políticos. *O Último Carro*, de João das Neves, foi montada apenas em 1976, e *Moço em Estado de Sítio*, que Vianinha escrevera em 1965, só seria encenada em 1981, sete anos após a morte do autor.

Os avanços formais verificados nessas peças resultaram da busca convicta e aplicada do épico (em seu sentido brechtiano) como ferramenta importante de análise e de expressão. Tratava-se de uma busca desencadeada pelo sentido político do trabalho, e não pela pesquisa formal em sentido estrito. Vianinha e João das Neves, empenhados em tratar das questões políticas cruciais daquele momento, detectavam com clareza a necessidade de tomar como matéria os enfrentamentos e impasses da classe traba-

lhadora do país. O caminho que os levara na direção do épico situava-se, portanto, na esfera histórica e política em que procuravam dar sentido a seus trabalhos.

Também a dramaturgia do teatro de Arena de São Paulo encaminhou-se, nesse período após o golpe, em direção análoga: a da construção de um trabalho que procurasse não apenas tratar da situação do país com eficácia estética e relevância política, mas também superar as etapas de trabalho atravessadas pelo Arena até



Gianfrancesco Guarnieri contracena com Renato Consorte em Arena conta Tiradentes, 1967.

aquele momento. Guarnieri e Boal, os dramaturgos do grupo, buscaram, basicamente, uma linguagem dramatúrgica e cênica que operasse por meio da síntese e que permitisse a narração e a contextualização histórica. Chegaram, assim, à criação de dois musicais, encenados entre 1965 e 1967: Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes, ambos com músicas de Edu Lobo. Uma intensa pesquisa documental fundamentou a elaboração dos textos, que tratavam respectivamente dos episódios do Quilombo de Palmares em 1655 e de Vila Rica em 1789.

O eixo histórico dos documentos pesquisados e das narrativas resultantes dava margem a um oportuno paralelismo com a situação do país naquele momento: os noticiários dos jornais forneciam material para remissões inequívocas a circunstâncias do presente, apoiadas, por exemplo, em declarações de militares no contexto pós-golpe.

Recursos épicos de distanciamento interpretativo foram amplamente aplicados na representação dos adversários em ambas as peças. Um sistema de revezamento contínuo de papéis criado por Boal foi posto em prática nos dois espetáculos, fazendo que diferentes atores assumissem diferentes personagens dentro de cada apresentação. Tratava-se do sistema Coringa, e visava a ressaltar os aspectos de crítica na representação e a impedir a identificação entre atores e personagens interpretados. O revezamento era contínuo e aplicava-se a todas as personagens, com exceção dos protagonistas, respectivamente Zumbi e Tiradentes, ambos figurados com traços marcantes de heroísmo.

Intensamente criticado por quebrar com isso o rendimento épico dos trabalhos, Boal defendeu vigorosamente a pertinência dessa função protagônica e heroica: a tradição cultural do Brasil era muito diversa da europeia e colocava-se na contramão de seu legado histórico; os mitos heróicos ligados ao povo tinham, aqui, um papel a desempenhar, e este precisava ser assumido. Longe de enxergar nessa posição uma fragilização do épico e de seu alcance crítico, Boal parecia empenhado, antes de mais nada, em

extrair fundamentos provindos da materialidade do contexto histórico-cultural do país, e colocá-los em prática dentro do trabalho dramatúrgico em andamento no Arena. As circunstâncias políticas que se seguiriam se encarregariam, porém, mais uma vez, de atropelar e inviabilizar o que poderia ter sido o encaminhamento dos debates.

Estava-se, a essa altura, a caminho de 1968: tensões e contradições cresciam continuamente e antagonizavam os setores da esquerda no campo do teatro. Diante de um inimigo organizado e coeso, as cisões internas expunham fragilidades, isolavam grupos e dramaturgos e minavam as energias de trabalho. Articulou-se assim, com a perspectiva de intervir nesse quadro, um chamamento geral no sentido de que os principais setores de criação compartilhassem e discutissem trabalhos e reflexões mútuas. O eixo propulsor da proposta era uma pergunta clara e objetiva: "O que pensa você do Brasil de hoje?", e a ideia inicial era mostrar na prática a necesidade de combater as divisões que isolavam setores que antes haviam sido interlocutores de trabalho. Mesmo com seu reduzido tempo de preparação, o evento acabou ganhando uma envergadura maior do que a imaginada: compositores e artistas plásticos foram chamados a participar, o que caracterizou um espectro diversificado de linguagens e estilos, constituindo assim uma verdadeira "feira": a Feira Paulista de Opinião.

Entre dezembro de 1967 e a apresentação programada, em junho de 1968, a iniciativa estimulou a criação de dezenas de esquetes teatrais, poemas e canções envolvendo a participação de dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Plínio



Augusto Boal - na foto em apresentação em, Paris, 1975 -, foi o organizador da Feira Paulista de Opinião.

Marcos, Bráulio Pedroso e do próprio Boal, e de atores como Renato Consorte, Antonio Fagundes, Aracy Balabanian, Rolando Boldrin, Zanoni Ferrite, Umberto Magnani, Myriam Muniz, Luiz Carlos Arutin, Ana Mauri, Cecília Thumin Boal e Edson Soler.

Como o que estava previsto para sua apresentação caracterizava-se como espetáculo, foi preciso submetê-lo à censura. Pouco restou da íntegra do trabalho depois de submetido aos censores, a não ser fragmentos mutilados e descaracterizados como conjunto.

Assumindo publicamente o ato de desobediência civil diante da proibição, o coletivo de escritores e atores congregados optou por apresentar o espetáculo sem cortes, mesmo sem o alvará de liberação. A decisão expôs os realizadores envolvidos a uma verdadeira epopeia de enfrentamentos jurídicos em várias instâncias. A apresentação realizou-se, por fim, na sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo — o mesmo teatro em que, pouco tempo depois, o elenco de *Roda* 

*Viva*, também em cartaz, seria alvo de agressões por parte de agentes do Comando de Caça aos Comunistas.

Procurando refletir sobre a questão que havia levado à organização da Feira, Boal escreveu um texto destinado a mapear as tendências de trabalho e pensamento dos artistas de esquerda, e a alertar a todos sobre a necessidade estratégica de manter uma articulação diante do inimigo.

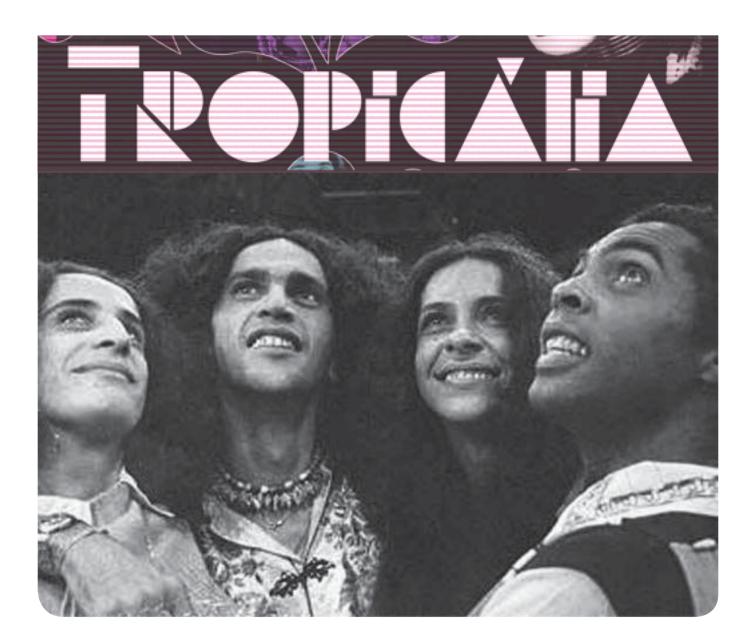
Aproximadamente na mesma época, no Rio de Janeiro, Vianinha escreveu um artigo com sentido análogo de reflexão e de conclusões, ao qual deu o título provocativo e irônico de "Um Pouco de Pessedismo não faz mal a ninguém". Em essência tratava-se de um alerta sobre a fragilização decorrente das divisões internas num momento em que as ações ostensivas da direita se multiplicavam e se tornavam cada vez mais virulentas.

Em 13 de dezembro de 1968 foi decretado o Ato Institucional nº 5. Com ele, intensificaram-se as perseguições, as prisões, o desaparecimento e assassinato de milhares de militantes

políticos. A Censura, até então exercida no âmbito dos Estados, passou à alçada da Polícia Federal em Brasília e seu poder de ingerência tornou-se irrestrito, impedindo que centenas de peças fossem encenadas. O conjunto de trabalhos e de reflexões criados diante de enfrentamentos tão duros nunca chegou a ser plenamente valorizado e reconhecido no processo de formação das gerações que se seguiram. Muitos deles sequer chegaram a ser publicados ou mesmo encenados. Muitas de suas fontes documentais desapareceram na precariedade dos arquivos. O sentido estético e político com que esse trabalhos se dispuseram a tratar de questões de tal peso histórico nunca chegou a ser devidamente avaliado.

O aprendizado histórico e político envolvido neles fez e faz falta, e muita: o movimento de grupos articulado em São Paulo nos anos 1990 contra a mercantilização da cultura chegou recentemente a ser apontado como decorrente da formação universitária de muitos integrantes, e da pesquisa de linguagens a que se inclinavam. Conhecer o sentido político de toda a dramaturgia e dos espetáculos desse período dos anos da ditadura teria mostrado que os avanços estéticos registrados não ocorrem senão como fruto de lutas políticas concretas e em processo. E essa foi uma das mais importantes funções do teatro criado. ©

Maria Sílvia é professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP ( Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), e também do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.



# Música e ditadura:

a canção "Tropicália" de Caetano Veloso e seu momento histórico

WALACE RODRIGUES

O caos da informação sonora que nos aturde está a exigir uma ordem (não definitiva — mas probabilística e mutável).

Ordenar é selecionar e codificar. Codificar é transformar em signo — é significar, é tornar inteligível

(Décio Pignatari)



Caetano veloso e Gilberto Gil nos anos de 1960.

Os anos 1960 foram anos muito importantes para o Brasil em relação à música. A Bossa Nova, as músicas de protesto dos Festivais da Canção, a Jovem Guarda e a Tropicália foram movimentos de destaque desse período. Neste trabalho, o interesse recai sobre o movimento tropicalista e suas formas originais de articular o "nacional".

O grupo tropicalista tinha como seus maiores representantes Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, os Mutantes e Gal Costa. Provavelmente, o tropicalista--intelectual mais importante para o movimento tenha sido Caetano Veloso Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, nascido a 7 de agosto de 1942, em Santo Amaro, Estado da Bahia, é cantor, compositor, escritor e um dos

mais importantes pensadores brasileiros. Suas criações têm ajudado a compreender mais a fundo a cultura brasileira. Sua contribuição inestimável durante o Tropicalismo (ou Tropicália, ou movimento tropicalista, ocorrido no final da década de 1960 e começo da de 1970) fez de Caetano um personagem lendário na história da música brasileira. Uma de suas criações, a canção chamada "Tropicália", de 1968, pode ser considerada uma forma de representação da identidade brasileira no fim da década de 1960.

Neste trabalho, desejo analisar a situação política e cultural durante o período do Tropicalismo e buscar as categorias trabalhadas pelos músicos--intelectuais brasileiros na época do movimento. Também pretendo dar como exemplo desse período histórico a canção "Tropicália", de Caetano Veloso, buscando nela as categorias culturais com que trabalha o Tropicalismo. Para terminar, concluirei com uma análise pessoal sobre o que foi exposto.

### Situação política e cultural durante o Tropicalismo

O movimento tropicalista se dá durante a ditadura militar instaurada no Brasil em 1964 e oficialmente terminada em 1985, sendo que o período mais autoritário aconteceu depois da criação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, que suspendia todos os direitos civis dos cidadãos. A partir desse ato, a vida cultural brasileira mudaria de rumo com



Caetano Veloso canta Alegria Alegria, no festival de 1967. (Wilson Santos/CODOC/Divulgação)

a forte influência da censura pública sobre todos os campos culturais. Utilizo uma passagem de Randal Johnson (2004), que clarifica esse período da história brasileira dando especial atenção à literatura:

O golpe de estado militar de 1964 que deu início a vinte e um anos de regime ditatorial obviamente teve um grande impacto na literatura e cultura brasileiras. Numerosos trabalhos de ficção têm explorado o impacto e ramificações do autoritarismo, assim como o movimento de resistência que se ergueu contra esse regime militar. (Johnson, 2004, p. 131, tradução nossa)

Durante o período marcado pela ditadura e pelo AI-5, surge o movimento Tropicalista. Inovando pelas roupas, cabelos, músicas, influências, instrumentos musicais e referências culturais, sociais e políticas, o "...Tropicalismo capta a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI-5" (Wisnik, 1979, p. 16) e a canção "Tropicália" pode ser vista como uma boa representante desse período histórico.

Ao mesmo tempo que a censura vigora no país, a criação artística se mostra profundamente rica. O período entre 1965 e 1968 ficou conhecido como a "Era dos Festivais", em que jovens compositores e cantores disputavam, nos chamados Festivais da Canção, a melhor canção e interpretação. Esses festivais entraram pelos anos 1970. Vários músicos e intérpretes hoje importantes na cena musical nacional, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão, Elis Regina, e outros, deles participaram. Os festivais também davam

conta de criticar o governo militar com músicas de protesto, algumas vezes bastante diretas contra os militares e outras vezes bastante sutis. Os festivais da canção não serviram somente para trazer as músicas de protesto ao grande público, mas passaram a ter um lugar de destaque na mídia brasileira. Conforme nos dizem Pelegrini e Oliveira sobre esses festivais: "...que haviam surgido predominantemente como reveladores das canções de protesto, viram-se subtraídos, do ponto de vista do encontro, e se transformaram em vitrines para novas contratações da indústria fonográfica" (Pelegrini; Oliveira, 2003, p. 286). Essa passagem mostra a importância dos festivais para a divulgação de novos artistas e o crescimento da indústria de produção, distribuição e consumo musical.



Hélio Oiticica criou suas instalações "ambientais, a mais famosa delas foi Tropicália, que deu nome ao movimento musical.

Apesar de toda a publicidade dada pelos festivais, a censura se pôs a trabalhar a todo vapor depois da criação do AI-5. A classe artística viu-se bastante cerceada para divulgar suas criações durante esse período. Da Costa e Sergl, citando Gabeira, relatam a dificuldade de criação nesse período de censura: "A censura é instaurada no teatro, na TV e no cinema, na música e até nas universidades. Isso elimina quase que totalmente a possibilidade de germinar uma cultura crítica" (Da Costa; Sergl, 2007, p. 36). Porém, apesar de toda a censura, as criações artísticas e críticas não deixaram de existir e resistiram firmemente aos ataques da censura. Roberto Schwarz analisa esta questão de outra maneira, como sendo o período de grande engajamento político dos artistas e intelectuais à esquerda e de grande criação cultural:

...para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (Schwarz, 1978, p. 62)

Não podemos esquecer da situação política internacional que, de alguma maneira, influencia todo o mundo ocidental. A guerra do Vietnã e os protestos contra ela, os movimentos de liberação feminina na década de 1960, o movimento homossexual e o movimento negro, todos oriundos dos Estados Unidos, foram referências importantes para que o Ocidente repensasse o "caos" pelo qual passava. A íntima ligação entre a criação artística e a política no mundo ocidental era algo marcante da década de 1960, como nos confirma Dezeuse: "...o questionamento radical do status das práticas artísticas dos trabalhos de arte na década de 1960 era indissociável das preocupações sociais e políticas da época" (Dezeuse, 2006, p. 38, tradução nossa).

Nas artes plásticas brasileiras desse período, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape revolucionam os conceitos de arte da época introduzindo o corpo do espectador como elemento indispensável em suas obras. Lygia Pape cria em 1968 uma obra chamada Divisor, à qual o espectador dá forma; Lygia Clark cria seus Bichos e Hélio Oiticica cria suas instalações "ambientais", tais como Tropicália, que deu o nome do movimento musical e da canção.1 Essa instalação faz referência a vários aspectos da cultura brasileira, porém colocados em um sistema de caos de significação, onde os elementos dessa "desordem" devem ser rearranjados pelo próprio espectador com suas próprias referências. Favaretto escreve sobre a instalação Tropicália, e uso, aqui, uma passagem sua para reforçar minha afirmação sobre um caos de significação: "Construtivo, indeterminado e ambivalente, o projeto ambiental de Oiticica determina o problema cultural brasileiro; não o

resolve, qual uma dialética que buscasse a síntese dos elementos contraditórios" (Favaretto, 1990, p. 52).

Em um momento político em que a expressão do pensamento livre de esquerda era proibida, os artistas plásticos brasileiros criavam novas concepções artísticas, dando ao público o poder de agir na obra, de ser livre e de pensar, uma atitude que ia contra a política militar de cercear os pensamentos e ações (criações) dos cidadãos.

Utilizando a visão de Anna Dezeuze sobre o pensamento de Umberto Eco no livro *Obra aberta*, passamos à próxima parte destetexto, sobre os dilemas culturais brasileiros nos anos 1960:

O livro de Eco mapeia um desejo comum dos artistas contemporâneos para explorar a ambivalência de significado e a pluralidade de interpretações do trabalho de arte, introduzindo desordem, mudança, mobilidade e indeterminação dentro de da estrutura da obra de arte. (Dezeuze, 2006, p. 39, tradução nossa)

E essa ambiguidade de significados e pluralidade de interpretações é uma das características marcantes da obra tropicalista, conforme analisarei a seguir.

### Categorias culturais trabalhadas pelos tropicalistas

Os tropicalistas trabalharam em suas obras os problemas brasileiros da época. Como qualquer movimento de vanguarda, o Tropicalismo baseou-se em várias referências nacionais e internacionais de sua época, e, em meio à "confusão" política e social brasileira, desenvolveu-se como movimento. As

suas várias referências dão o toque interrogativo do movimento: somos isso, ou aquilo, ou tudo isso, ou nada disso, ou parte disso, ou parte daquilo? Nessa busca artística, os tropicalistas focam-se na ambiguidade de significados e na pluralidade de interpretações, buscando criar uma ideia de desordem criadora, regeneradora. Essa abertura a todas as possibilidades de fazer música pode ser lida em uma passagem de Tandt e Young sobre a Tropicália:

...no movimento da Tropicália de finais dos anos 1960, Gilberto Gil e Caetano Veloso diziam que a música popular brasileira precisava ser mais aberta a todas as influências, tanto tradicional quanto pop, incluindo rock e várias formas de instrumentação eletrônica. (Tandt; Young, 2004, p. 253, tradução nossa)

Para melhor compreender o movimento tropicalista, pretendo utilizar o conceito de alegoria do pensador romano Quintiliano em sua obra Institutio Oratoria, de aproximadamente 95 dC, que pode ser traduzido como: "metáfora continuada [ou sucessão de metáforas] que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido".1 Aqui quero utilizar esse conceito como uma instância crítica para mostrar a instabilidade de trabalhar com categorias alegóricas. A alegoria, sendo tão incerta, é a chave perfeita para abrir a porta da ambiguidade de significados e da pluralidade de interpretações. Assim, as categorias e os dilemas brasileiros expostos pelos tropicalistas podem ser vistos como uma oportunidade de criação e de recriação.

A alegoria, por ser uma figura dúbia e instável, está aberta a várias interpretações, esconde uma verdade oculta, um saber escondido que depende de um sentido exterior, as-



Gilberto Gil e os Mutantes (Divulgação)

sim como as obras de Oiticica, de Lygia Clark e Lygia Pape dependem dos espectadores. Um bom exemplo da utilização do conceito de alegoria pode ser visto no filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, devido a sua instabilidade da aproximação e distanciamento da câmera e "...as limitações da política progressista no Brasil e a necessidade de utilizar a paródia e a sátira para refletir sobre a crise política e a herança cultural" (cf. Aguilar, 2005, p. 124).

A alegoria marca, assim, a ruptura entre o que se vê ou lê e o que isso "quer dizer", expondo o problema da significação e da representação em arte e cultura. Ela dá uma noção de pensamento aberto, uma "obra aberta" a várias interpretações. Assim como a instalação *Tropicália* de Oiticica, que utiliza palmeiras, areia, araras, poemas-objetos, capas-parangolé,

aparelho de TV, música e dança para dar o valor "tropical" à obra (cf. Favaretto, 1990, p. 52), o movimento tropicalista usará várias referências para fazer pensar sobre o nacional, sobre um Brasil "alegórico". E disso se trata: fazer pensar e entreter ("Panis et Circenses").

A primeira categoria que percebo nas artes da época, e no movimento tropicalista, está relacionada ao corpo. A utilização do corpo como objeto de criação artística já podia ser visto nas obras dos artistas plásticos de então. Os militares não somente cerceavam o pensamento, mas também cerceavam o uso do corpo com uma moralidade rígida, restringindo movimentos e ações. Dezeuze descreve dois aspectos importantes relacionados ao uso do corpo nas práticas artísticas da década de 1960: "...primeiro, o renovado interesse no corpo como lugar de revolução sexual, desejo e prazer, e, segundo, a ideia de comunidade" (Dezeuse, 2006, p. 48). O corpo passa a ter mais atenção, mais liberdade, sendo dessacralizado, e pode, então, ser objeto de experiências as mais variadas.

A segunda categoria seria a do desenvolvimento versus o subdesenvolvimento (atraso) no Brasil, entrando aí a questão da influência imperialista norte-americana, o urbano versus o rural, a questão do capitalismo e do consumismo, e da tecnologia (principalmente a abrangência da TV e dos meios fonográficos). Ao mesmo tempo que os militares querem modernizar o país, eles continuam sendo moralistas e retrógrados. Schwarz nos diz que "...a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para

a sua estabilidade" (Schwarz, 1978, p. 74), fazendo que a modernização do país fosse à custa de um arcaísmo institucionalizado.

A terceira categoria seria a visão do Tropicalismo como moda, utilizando-se da tecnologia e dos meios de divulgação para enviar sua mensagem alegórica de contrários. Os tropicalistas viviam na época dos movimentos hippies, dos Beatles, da guitarra elétrica, da estética pop de Andy Warhol, da comunicação de massa, e não ficaram imunes a tudo isso. Acredito que o grande segredo comercial dos tropicalistas baseava--se na sábia utilização dos meios de comunicação, principalmente da TV. A passagem seguinte descreve bem esse ponto:

Por meio da moda, as obras tropicalistas se unem ao tempo: um tempo que está marcado pelo mais atual, pela presença das tecnologias de comunicação na sociedade brasileira dos anos 1960, e por sua linguagem internacional, que põe em crise os arquivos fechados". (Aguilar, 2005, p. 146)

A última categoria que desejo expor aqui é a "sensação de atemporalidade" do Tropicalismo. Os tropicalistas trabalharam com o passado e o presente dentro do "agora", do contemporâneo, do now. A questão do anacrônico foi, por exemplo, muito importante para eles. Revalorizaram canções que já não eram escutadas (havia algo de irônico na retomada dessas canções) e, ao mesmo tempo, utilizavam guitarra elétrica e faziam música de vanguarda. A vanguarda para os tropicalistas era, a meu ver, o trabalho com esse melting pot de referências, influências e confluências.

Esse anacronismo poderia ser visto, também, como uma reinvenção do Brasil, onde somos isso e também aquilo, onde se escuta Vicente Celestino, rock e João Gilberto. Assim, o movimento tropicalista pode ser visto como um movimento de inclusão cultural onde tudo é herança cultural: a poesia concreta, a Bossa Nova (na figura principal de João Gilberto), o samba, a arquitetura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a polca, o frevo, a literatura de cordel, etc.

### Análise da canção "Tropicália", de Caetano Veloso

A intenção desta análise da letra de "Tropicália", de Caetano Veloso, é buscar as várias interpretações e referências possíveis no que diz respeito à cultura brasileira, mostrando o uso dúbio das referências nacionais como figura de construção artística, com toda sua ambiguidade e violência simbólica. O próprio Caetano nos diz, em seu livro Verdade tropical, que a intenção de sua criação na época era "...acabar de vez com a imagem do Brasil nacional--popular e com a imagem do Brasil garota Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto. Não era apenas uma revolta contra a ditadura" (Veloso, 1997, p. 50).

A letra de Caetano é inspirada numa canção de Noel Rosa chamada "Coisas Nossas". Pode-se verificar que na canção "Tropicália" há variadas sugestões, rimas primárias, um certo desconcerto sobre o cultural e o político. A canção trabalha com o imaginário e a problemática populares do Brasil, assim como o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Seguem a canção e sua análise.

## Tropicália

Caetano Veloso

Sobre a cabeça os aviões (1ª estrofe) Sob os meus pés, os caminhões Aponta contra os chapadões, meu nariz

Eu organizo o movimento (2ª estrofe) Eu oriento o carnaval Eu inauguro o monumento No planalto central do país

Viva a bossa, sa, sa Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento é de papel crepom e prata (3ª estrofe) Os olhos verdes da mulata A cabeleira esconde atrás da verde mata O luar do sertão

O monumento não tem porta (4ª estrofe) A entrada é uma rua antiga, Estreita e torta E no joelho uma criança sorridente, Feia e morta, Estende a mão

Viva a mata, ta, ta Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina (5ª estrofe) Com água azul de Amaralina Coqueiro, brisa e fala nordestina E faróis

Na mão direita tem uma roseira (6ª estrofe) Autenticando eterna primavera E no jardim os urubus passeiam A tarde inteira entre os girassóis

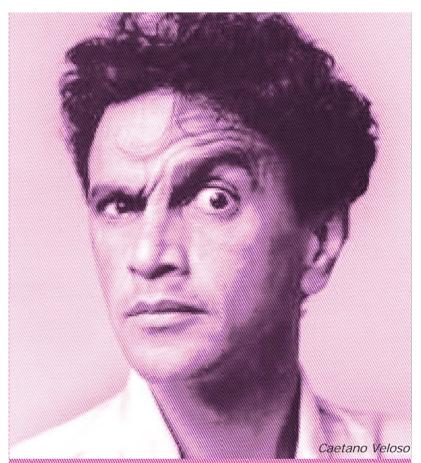
Viva Maria, ia, ia Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

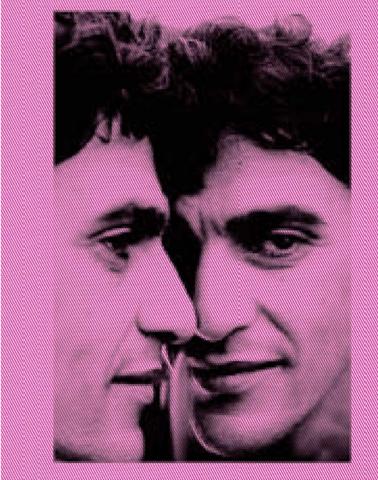
No pulso esquerdo o bang-bang (7ª estrofe) Em suas veias corre muito pouco sangue Mas seu coração Balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes (8ª estrofe) Pelos cinco mil alto-falantes Senhoras e senhores Ele põe os olhos grandes sobre mim Viva Iracema, ma, ma Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa (9ª estrofe) Segunda-feira está na fossa Terça-feira vai à roça

Porém, o monumento (10ª estrofe) É bem moderno Não disse nada do modelo Do meu terno Que tudo mais vá pro inferno, meu bem Que tudo mais vá pro inferno, meu bem Viva a banda, da, da Carmen Miranda, da, da, da, da





Na primeira estrofe podemos notar as referências à modernidade, à construção de Brasília, as oposições de categorias semelhantes, como do rural *versus* urbano. Caetano trata Brasília como "...a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno — e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidime: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo" (Veloso, 1997, p. 185).

Na segunda estrofe pode-se ver a organização de um movimento. Carnavalesco? Moderno? E novamente a referência à Brasília.

No refrão há referências à Bossa Nova, à nova bossa (novos ritmos e estilos). Palhoça pode se referir ao rural em relação ao urbano.

A terceira estrofe se refere novamente a Brasília e a uma alegoria de Carnaval ("O monumento é de papel crepom e prata"). Também, o

maleável (papel crepom) versus o rígido (prata). "Os olhos verdes da mulata" mostram as misturas de raças no Brasil e ligam-se ao hibridismo racial. "O luar do sertão" pode referir-se à canção "Luar do sertão", uma toada hit da música rural popular brasileira, com composição atribuída a Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco.

Na quarta estrofe há um forte sentido de incerteza e de fim, de pobreza e desespero, porém não há referências que possamos reconhecer claramente. Talvez seja uma articulação formal de construção de rimas para demonstrar caos, mas um caos com intenções criativas.

O refrão refere-se à mata (Atlântica? Amazônia? Ao verde? À natureza?). A mulata representa, novamente, o elemento híbrido e a ideia de "democracia racial". "A "mata" e a "mulata", de qualquer modo, são duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas", diz Caetano (Veloso, 1997, p. 187).

Na quinta estrofe há referências ao Nordeste brasileiro. A frase "No pátio interno há uma piscina" me remete ao Palácio do Itamarati no Rio de Janeiro, à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e aos Palácios do Governo em Brasília, lembrando o choque da arquitetura moderna com o Brasil da época, o moderno (urbano, urbanizado) e o rural.

Na sexta estrofe há uma referência à roseira. Ligação ao partido socialista? A "eterna primavera" pode referir-se às cidades conhecidas como tendo uma eterna primavera, e todas são latino-americanas; ou, talvez, refira-se à Primavera de Praga, também em 1968. "Nos jardins os urubus passeiam / A tarde inteira entre os girassóis" mostra o bem *versus* o mal, ou uma referência aos que não sabem valorizar a beleza (os militares?).

No refrão pode haver referências à Maria Mãe de Deus, a todas as mulheres que se chamam Maria, ou a alguma Maria específica, talvez a sua irmã Maria Bethânia, uma baiana.



Caetano e Gil, dois grandes ícones do movimento tropicalista.

"Bahia" e "ia ia" lembra os escravos e suas senhoras na Bahia colonial. Na verdade, "Viva Maria", a que se refere Caetano, é um filme de Louis Malle, no qual Brigite Bardot é Maria; e "iá-iá" não se refere somente ao chamamento dos negros às suas donas ou mulheres importantes, mas também a *iá* em língua iorubá, o que significa mãe (cf. Veloso, 1997, p. 187).

Na sétima estrofe vejo uma referência aos Estados Unidos com "bang-bang" e ao Brasil com "Mas seu coração balança a um samba de tamborim". Pode, também, referir-se aos militares que tentam ser frios como os americanos mas têm um coração brasileiro. Ou seja, não nos vale copiar modelos exteriores à cultura brasileira.

Na oitava estrofe vejo referências às igrejas e aos militares com seus discursos; também, à crendice popular do "olho grande". Os vários sons, acordes dissonantes, vários alto-falantes dão, novamente, uma visão de caos e lembram as obras experimentais de John Cage.

No refrão, referência a Iracema da obra de José de Alencar? À praia em Fortaleza? Ipanema seria somente o bairro no Rio onde surgiu a Bossa Nova? Teria relação com a Banda de Ipanema? O "ma ma ma" se referiria a mamãe? Caetano nos mostra que seguimos pelo bom caminho da interpretação de sua canção reconhecendo suas várias referências instáveis, conforme passagem abaixo:

...Iracema (um anagrama de América, nome da índia que é a personagem central e título do belo romance oitocentista de José de Alencar) e "Ipanema" (palavra tupi que quer dizer "água ruim", nome tornado mundialmente famoso por causa da canção "Garota de Ipanema", de Jobim e Vinicius de Moraes), aproxima as duas praias, uma do Rio e a outra do Ceará, e as

duas figuras femininas, uma do século XIX, outra do século XX, uma índia, outra branca". (Veloso, 1997, p. 187)

Na nona estrofe a referência ao programa da TV Record da Jovem Guarda, "O fino da bossa", faz com que nossa mente viaje pelas referências anacronicamente. As palavras "fossa" e "roça" rimam ou remetem ao urbano versus rural. "...[A] TV do Fino da bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural" (cf. Veloso, 1997, p. 184) é a grande chave para entender esta estrofe.

Na décima estrofe há referências ao moderno (Brasília? Arquitetura moderna?) que contrasta com o cafona do "modelo do meu terno". "Que tudo mais vá pro inferno" é uma parte que remete à música "Quero que vá tudo pro inferno", de Roberto Carlos.

No refrão, "a banda" é referência à canção de Chico Buarque. Em "Carmen Miranda" se nota a alegoria do Brasil como terra do carnaval, além da multiplicidade de representações que podem ser dadas a essa artista luso-brasileira e famosa nos Estados Unidos por suas canções, balangandãs e filmes hollywoodianos. Caetano diz: "...eu já vinha fazia muito tempo pensando em bradar o nome ou brandir a imagem de Carmen Miranda" (idem, p. 184), mostrando a vontade de esvaziar um ícone relacionado ao Brasil, mas produzido nos EUA. A repetição "da, da, da" se refere a "...Dadá, famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o Diabo na Terra do Sol" (idem, p. 186), porém, também, faz pensar sobre o Dadaísmo, movimento artístico importante no século 19.

As várias referências nesta letra de música (ou seria poema?) nos fazem refletir sobre a herança cultural e as dicotomias que não têm a intenção de separar, mas que, juntas, tentam dar sentido à cultura brasileira naquele momento histórico. Vale a pena notar que a letra começa a se estruturar como um corpo humano. Utilizo, aqui, uma citação de Aguilar sobre esse mesmo fato: "... o corpo se transforma em um monumento que adquire diferentes significados à medida que é descrito/vestido" (Aguilar, 2005, p. 143), reforçando a importância da utilização do corpo enquanto elemento integrante das obras de arte nesse período histórico.

Também podem ser notadas as categorias culturais relacionadas ao atraso brasileiro, ao anacronismo e à moda da época e de antes da época. Diz Caetano, sobre essa canção: "...as palavras encontravam rimas; as ideias, contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados" (Veloso, 1997, p. 184-5), no intuito de chegar o mais perto possível do que lhe havia sido sugerido pelo filme *Terra em transe* ( idem, p. 187).

É interessante notar que essa aproximação e distanciamento das "imagens-signos" da canção se relaciona com o movimento da câmera de *Terra em transe*. Também o uso inventarial e "brincalhão" de aspectos nacionais para lidar com a instabilidade da herança cultural e a crise política do país chama a atenção na inteligente composição da letra da música de Caetano.

### Conclusão

Vimos que a letra da música "Tropicália", de Caetano Veloso, nos traz, sempre, opostos com um caráter de inventário, de instabilidade e de incerteza. Essas oposições não devem ser encaradas de maneira separatista, mas como uma fórmula de unir opostos, de aproximá-los. Wisnik (1995) acredita que essas categorias "opostas":



Alguns artistas que participaram do movimento tropicalista; entre eles, Os mutantes, Caetano, Gil e Gal Costa.

...não podiam ser compreendidas como oposição dualista, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou completamente contraditória, que nos distinguia [a nós brasileiros] e ao mesmo tempo nos incluía no mundo. A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento Tropicália... (Wisnik, 1995, p. 217)

Aqui verificamos que o uso de aparentes extremos fazia parte da estratégia de criação tropicalista, uma estratégia de hibridizar todas as referências da herança cultural brasileira. O bom *versus* o mau, o moderno e o atraso, o urbano e o rural, a arquitetura *versus* a natureza pura, a moda e o cafona, ruralismo e cosmopolitismo, isomorfismo e conteudismo, enfim, tudo isso pode ser notado na letra da canção "Tropicália".

Esse uso de "oposições" cuidadosamente colocadas na letra da música se apresenta como um retrato do Brasil da época e, também, se mostra como um artifício compositivo do artista. Essa discussão em torno dos diferentes aspectos da cultura brasileira retrata a pluralidade de experiências estéticas de um país ao mesmo tempo "atrasado" e desenvolvido.

A "utilidade do aparentemente inútil" se torna outra arma para os tropicalistas. O que estava esquecido no passado volta a fazer parte do presente, reinventado, remodelado, anacrônico e fazendo referência às heranças culturais. Também a ambiguidade da alegoria dá essa liberdade de criação enquanto figura indefinida e dúbia, ambiguidade essa que dá liberdade para criar o contemporâneo com as "ferramentas" deixadas pelos criadores anteriores quase esquecidos. Os tropicalistas, assim, trabalharam com as ideias de inclusão exclusiva e de exclusão inclusiva; utilizando canções antigas, mas que não faziam parte do "estilo" tropicalista. Assim, pela utilização inteligente das mais variadas referências à cultura brasileira, transformaram essas referências em signos, e esses signos em referências.

Termino afirmando que o Tropicalismo não se realizou somente na área musical, mas que teve, também, importante criadores no teatro, no cinema e nas artes plásticas. A "invenção tropicalista" foi a fricção de opostos para gerar energia criadora e reflexiva, numa "suprema violência regeneradora", para usar as palavras de Caetano (1997, p. 51). Poucos foram os momentos da história do Brasil em que artistas e intelectuais foram, juntos, tão produtivos e sutis no pensar e no criar quanto foram no Tropicalismo. ©

Walace Rodrigues é doutorando em Humanidades, mestre em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios e mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Leiden Universiteit (Países Baixos); Pósgraduado (*lato sensu*) em Educação Infantil pelo Centro Universitário Barão de Mauá; Licenciado pleno em Educação Artística pela UERJ e Professor Assistente da Universidade Federal do Tocantins (UFT).



Apresentação dos Mutantes e de Gilberto Gil.

#### Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. Concretos no trópico. In: *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005. p. 117-152. COSTA, Carina Gotardelo Ferro da; SERGL, Marcos Julio. A música na ditadura militar brasileira — Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda. *Revista Iniciação Científica*, agosto de 2007, Ano I, n. I, p. 35-40. Disponível em: <ftp://ftp.usjt.br/pub/revistaic/pag35\_edi01.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2014.

DEZEUZE, Anna. The 1960s: A Decade Out-of-Bounds. In JONES, Amelia (ed.). A Companion to Contemporary Art since 1945. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 38-59.

FAVARETTO, Celso F. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. *Revista USP, Dossiê... Música brasileira*, dezembro/janeiro e fevereiro de 1990, p. 45-54. JOHNSON, Randal. Brazilian narrative. IN KING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Latin American Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 119-135.

PIGNATARI, Décio. Informação – Linguagem – Comunicação. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; OLIVEIRA, Luis Augusto de. Sobre o livro *A Era dos Festivais* – Uma Parábola, de Zuza Homem de Mello. Revista *Diálogos*, DHI/UEM, v. 7, 2003, p. 283-289. Disponível em: <www.uem.br/~dialogos/viewarticle.php?id=137>. Acesso em: 28 abr.2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

WINSNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: VERDI, Maria Lúcia e AGRÒ, Ettore Finazzi (Orgs.). *Pensamento brasileiro*. Palermo: Renzo e Rean Mazzone Editori, 1995. p. 215-238.

TANDT, Catherine den; YOUNG, Richard A. Tradition and transformation in Latin American music. In: KING, John (ed.), *Modern Latin American Culture.*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 236-257.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979-80. p. 7-23.

### Notas

<sup>1</sup>Caetano nos conta, em seu livro *Verdade tropical*, que foi Luís Carlos Barreto quem sugeriu o nome "Tropicália" para a canção, pois ela utilizava o mesmo tipo de mecanismo inventarial que a instalação de Oiticica (Veloso, 1997, p. 188).

2 Citação retirada da página web da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, disponível em: <a href="http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbe-tes/A/alegoria.htm">http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbe-tes/A/alegoria.htm</a>. Não tenho a intenção de aprofundar o uso deste conceito, porém necessito, aqui, de suas características de ambiguidade e dubie-dade.



Artistas protestam contra a repressão (na frente Edu Lobo e Chico Buarque)

# A música na ditadura militar brasileira

Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda

CARINA GOTARDELO FERRO DA COSTA

"A minha gente hoje anda / falando de lado / olhando pro chão." (Chico Buarque de Holanda, "Apesar de você", 1970)

### Chico Buarque de Holanda e o golpe militar

No término da Segunda Guerra Mundial, o governo getulista chega ao fim no Brasil. A tradição autoritarista trazida por Vargas dá espaço a um período curto de liberalismo. É nesse momento que nasce Chico Buarque de Holanda.1

Posteriormente, o governo de Juscelino Kubitscheck traz uma política "desenvolvimentista". A inauguração de Brasília, em 1960, marco desse governo, traz à tona essa ideologia, que dá origem à produção de novas condições para a criação artística no país. Vemos surgir diversos artistas



Chico Buarque canta com o grupo MBP 4 em festival de 1967.

vanguardistas, como, por exemplo, Glauber Rocha e Ruy Guerra no cinema, a poesia concreta, a bossa-nova de João Gilberto e a arquitetura inovadora de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, idealizadores da nova capital brasileira. Porém, apesar do espaço aberto pelo fim do regime de Getúlio, Chico pouco aproveita esse período, pois quando desperta, aos 20 anos, para uma vida intelectual e artística consciente, ocorre em 1964 o Golpe Militar que dá início a uma ditadura que durará mais de 20 anos.

A década de 1960 é marcada por uma efervescência no campo político-social do país. Uma vontade de participar ativamente da política interna é despertada em diversas camadas da sociedade. Os movimentos estudantis são intensificados e passam a agir junto ao povo. Podemos tomar como exemplo os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Destacamos ainda a mobilização do operariado e dos agricultores que constituem o Movimento Sindical e as Ligas Camponesas. "Tudo isso expressava grande inquietação social, em parte explicada pela situação crítica da economia do país, e que, na esfera política, se refletia em episódios tensos" (Bolle, 1980, p. 93).

Dois momentos marcantes dessa época são, respectivamente, a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e a posse de seu vice-presidente, João Goulart, com ideias de reformas sociais e econômicas que deram origem ao Golpe de 1964.

O Governo de Goulart é marcado pelo agravamento da crise econômica e pela intensa vida política, bem como pelos conflitos sociais e políticos no país. Diante disso, alegando combater a subversão e assegurar a ordem democrática, os militares tomam o poder na noite de 1º de abril de 1964. O golpe modificaria radicalmente as estruturas do país durante os anos seguintes.

Os efeitos em termos de censura cultural não se fizeram sentir imediatamente. Os estudantes e artistas não são repreendidos imediatamente e é após 1964 que as atividades artísticas, principalmente no teatro, intensificam-se. Surgem, por exemplo, grupos como o Teatro de Arena e o Oficina.

### E a sociedade se divide...

Após os primeiros anos, o governo militar torna-se mais rígido. Apesar das censuras impostas pelos primeiros presidentes militares, é no governo do general Costa e Silva que a Ditadura realmente se consolida. Com a outorgação do Ato Institucional n° 5 (AI-5), o país vê-se diante de uma política onde "tudo é proibido". As manifestações estudantis aumentam, tornando claras a inquietação política e a insatisfação da juventude politizada. Nesse período, entre 1965 e 1968, o movimento musical é intensificado com a chamada Era dos Festivais. As canções de protesto adquirem importância, ocupando o papel de contestadora da sociedade. Muitos são perseguidos pela ditadura nessa época. Contudo, é no governo de Médici que essa perseguição torna-se mais presente no cotidiano dos cidadãos. Lançando a "política do desaparecimento", Médici inicia uma verdadeira "caça às bruxas", prendendo, torturando e exilando muitas pessoas. A censura é instaurada no teatro, na TV e no cinema, na música e até nas universidades. Isso elimina quase que totalmente a possibilidade de uma cultura crítica germinar. Podemos dizer que "o AI-5 foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos aí sim, na clandestinidade" (Gabeira, 1984, p. 119).

Diante dos fatos e com o endurecimento cada vez maior da censura, a

sociedade vê-se dividida em dois polos: um defendendo a diplomacia e outro a luta armada. O primeiro, dizendo ser possível a redemocratização sem o uso das armas, usa o bordão "o povo unido derruba a ditadura". O segundo toma o caminho oposto e busca exemplo em Che Guevara e na "guerrilha urbana", usa como símbolo a frase contestatória à primeira, dizendo que "o povo armado derruba a ditadura". Constantemente essas frases vêm juntas em manifestações. A verdade é que, mesmo seguindo caminhos diferentes, ambas as vertentes são contestadoras do regime, portanto consideradas "subversivas" pelo governo militar. Isso faz com que tanto um grupo quanto o outro sofram com as medidas tomadas pelos militares. Uns são mortos, outros exilados, presos, torturados ou, simplesmente, desaparecem.

# O artesão da linguagem² versus o poeta popular

Todos esses acontecimentos citados acabam por se refletir no setor cultural. A exemplo do que ocorre entre os "guerrilheiros" e os "diplomatas", os artistas também se dividem, tomando posições diferenciadas. Especificamente na música vemos bem clara essa divisão: de um lado, aqueles que buscam um afrontamento direto ao o regime, questionando e criticando a realidade da sociedade; do outro, os que usam os recursos da linguagem para camuflar suas mensagens de modo subliminar nas canções. Os primeiros sendo ovacionados pelo público e duramente reprimidos pela censura; os segundos, muitas vezes, sendo reprimidos por ambas as partes. Nesse contexto, citamos dois grandes compositores, ícones na época e causadores de grande polêmica: o artesão da linguagem, Chico Buarque de Holanda, e o poeta popular, Geraldo Vandré.

De um lado vemos um jovem de classe média alta, conhecedor da língua portuguesa a fundo e apreciador das palavras, com fama de bom moço e conhecido por seu lirismo e seus belos olhos verdes; do outro, o cantor popular vindo da Paraíba para o Rio de Janeiro, falando de forma clara e objetiva. É nos Festivais da Canção que encontramos o palco para suas "disputas". No ano de 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, esses dois célebres cantores encontram-se em uma final pela primeira vez. Chico Buarque apresenta sua música "A banda", interpretada juntamente com a cantora Nara Leão, e Vandré concorre com "Disparada", interpretada por Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo. Para desgosto do público que não vê "A banda" como uma canção de protesto, os cantores dividem o primeiro lugar do Festival.

A segunda batalha ocorre no II Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo, no ano de 1968. Chico ganha o primeiro lugar com a canção "Sabiá"; Vandré concorre com a canção "Pra não dizer que não falei das flores" ou "Caminhando", que se torna o hino da resistência à ditadura. Há contestação do público que, apesar do protesto contido em "Sabiá", vê a música de Chico como algo alienante.

Se analisarmos as quatro músicas citadas, veremos que todas possuem uma forma de protesto, porém com muita diferença entre Chico e Vandré.

Em "A banda", é possível notar o recorte de uma cena da vida urbana. Nessa música, Chico nos mostra a dureza da vida de "gente sofrida" que "despediu-se da dor". Ao mesmo tempo, Chico nos mostra a desesperança presente na sociedade da época, falanos de pessoas tristes, amedrontadas e solitárias e da clausura de cada pes-

soa por causa do regime militar. A canção é uma sobreposição de esperança e desesperança. A primeira, presente nos trechos iniciais da música; a segunda, presente durante toda a canção e mais explicitada na última estrofe: "Mas para meu desencanto o que era doce acabou / tudo tomou seu lugar depois que a banda passou / e cada qual no seu canto, em cada canto uma dor / depois da banda passar cantando coisas de amor".



Geraldo Vandré

Em "Disparada", Vandré nos mostra alguns trechos muito mais agressivos, apesar do uso da linguagem poética. Suas mensagens são bem mais claras do que as de Chico em "A banda". Podemos dizer que a canção de Vandré é uma afronta direta ao governo e às torturas a que alguns eram submetidos pelos militares. Fala também da consciência política, de um

despertar para o que ocorre na sociedade e da censura sofrida. Essas visões ficam claras, principalmente, nas seguintes estrofes: "Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo / E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando / As visões se clareando, até que um dia acordei / Então não pude seguir valente em lugar tenente / E dono de gado e gente, porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente / Se você não concordar não posso me desculpar / Não canto pra enganar, vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar". Na última frase de sua canção podemos notar uma crítica clara ao governo e à política militarista: "Laço firme e braco forte num reino que não tem rei".

Em "Sabiá", Chico fala do exílio e da vontade de voltar para a terra. Ao mesmo tempo que mostra um saudosismo, faz uma crítica à sociedade, mostrando que tudo aquilo de que ele sente saudade nessa terra não existe mais. Podemos notar isso na seguinte estrofe: "vou voltar, sei que ainda vou voltar / vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há / colher a flor que já não dá". Já em "Caminhando", Vandré fala, de forma quase explícita, do governo. Cita ainda a luta armada e a imobilidade das pessoas que defendem a diplomacia. Podemos notar ainda uma crítica aos movimentos que pregavam "a paz e o amor", mostrando que de nada adianta "falar de flores" àqueles que atacam com armas. Sua canção é um protesto escancarado, ao contrário da de Chico, e torna-se o hino da resistência. Podemos notar esse protesto nos seguintes trechos: "Há soldados armados, amados ou não, / quase todos perdidos de armas na mão, / nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição: de morrer pela pátria e viver sem razão. / vem, vamos

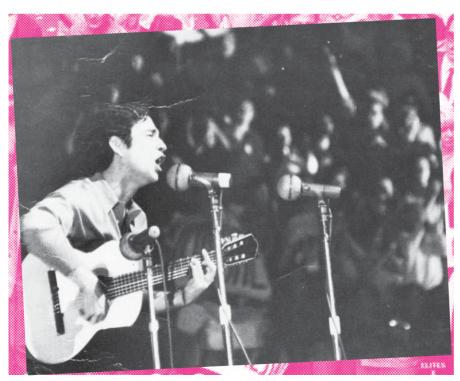
embora que esperar não é saber, / quem sabe faz a hora, não espera acontecer", ou ainda no próprio título da canção "Pra não dizer que não falei das flores / Caminhando".

Vemos então as diferenças entre Chico e Vandré. Apesar de ambos utilizarem a linguagem popular de forma poética, o protesto de Chico, inicialmente, é mais sutil que o de Vandré. As canções de Vandré são claras e objetivas e mais simplificadas que as de Chico, tanto na linguagem quanto no arranjo musical.

Por causa de seu protesto sutil, Chico é fortemente criticado, acusado de ser lírico e ter letras alienantes. Essas críticas levam o compositor, mais tarde, a dar "um chute no lirismo" e "um tiro no sabiá", compondo canções mais diretas. Tal atitude lhe rende a proibição de algumas de suas músicas, uma vasta ficha no DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social) por ser subversivo, e, depois, o pseudônimo de Julinho de Adelaide, que também teria suas músicas proibidas pela censura. O fato de Chico ter um espantoso domínio da palavra pode ser um dos fatores que influencie nessa sofisticação e na sua sutileza. O próprio compositor declara: "Tudo o que é ligado à palavra me interessa" (Bolle, 1980, p. 97).

Às críticas feitas por ser de uma classe mais alta Chico responde dizendo que:

O artista popular revolucionário poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de "burguês de doirada tez" para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é uma questão de honra e de doutrina.<sup>3</sup>



Geraldo Vandré é o autor de Disparada e Pra não dizer que não falei de flores.

Apesar de todas as críticas recebidas, Chico é um dos poucos compositores que resgata gêneros tradicionais, utilizando-os em suas canções. Apesar de muito criticado pelo público "militante", até mesmo algumas de suas músicas consideradas líricas trazem algum tipo de protesto embutido na letra. Afinal, como é possível falar de "uma gente sofrida" que "despediuse da dor pra ver a banda passar tocando coisas de amor" sem falar do povo?

### O reflexo da ditadura na arte e na sociedade

O fato de os compositores, através de sua produção musical, buscarem um novo meio de demonstrar seus sentimentos e sua revolta em relação ao momento pelo qual passa o Brasil, trazendo seus protestos não apenas em letras, mas também na busca de uma autenticidade, resgatando nossas raízes, presentes nas melodias que apresentam, faz a censura endurecer ainda mais. Aqueles que criam letras mais ousadas e "provocativas" ao governo tornam-se símbolos de subversão para os censores. Esse trabalho dos censores influencia ainda mais o modo de os músicos comporem suas letras e melodias.

Disso nos fala Chico Buarque, relatando que:

O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um álibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que, com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e vê coisas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldade de conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. Depois passa o

tempo e o texto fica vazio, a forma mesma é alterada na medida em que você procura mil artimanhas para tentar passar uma ideia. No final das contas não passa, só passa para os iniciados.<sup>4</sup>

Assim, chegamos ao fim da década de 1970 com um imenso empobrecimento cultural.. Os artistas não podem se expressar. Porém, durante a ditadura, os músicos encontram nas canções de protesto o meio para defender seus direitos e denunciar as mazelas de uma população que vive "confinada" por leis que a impedem de defender seus ideais. Isso faz com que a produção musical seja muito intensa, ao contrário do que ocorre em outros setores, como, por exemplo, o teatro, que se vê obrigado a reproduzir peças antigas para não ser censurado, usando as metáforas como principal arma, mesmo assim ainda sofrendo grandes represálias. No cinema, alguns filmes são proibidos de ser exibidos e só voltam a ser apresentados após a "redemocratização" do Brasil. Literalmente, os artistas ficam fadados ao silêncio.

Economicamente, temos uma inflação galopante, arrocho salarial, proletarização de classe média, pauperização da renda a níveis assustadores, violência... Se no início da década vêse a violência política, agora deparamos com uma violência econômica que acaba por desencadear uma violência social, à qual nos "acostumamos" a assistir, refletida na sociedade atual, como, por exemplo, desemprego, assaltos, roubos, crimes e marginalização do menor.

### Conclusões pessoais

Ao analisar as obras de Chico, é inegável que vemos em suas composições certo requinte na linguagem e na melodia, dado pelo modo como utiliza as palavras e diversas expressões po-

pulares e pelo modo como combina com maestria os acordes da canção. Porém, até que ponto esses recursos linguísticos são entendidos pela grande massa e que tipo de público Chico



Para escapar da censura, Chico Buarque criou o personagem Julinho de Adelaide; com esse nome ele assinou algumas músicas de sua autoria.

Partindo da análise dessas canções, bem como do próprio autor na história, é possível questionarmos o entendimento de suas canções. Se o compositor buscou fazer com que a grande massa, e não apenas os letrados, se mobilizassem com suas canções de protesto, podemos levantar a hipótese de que essa tentativa não foi bem sucedida; afinal, as mensagens são colocadas de forma tão subliminar que, muitas vezes, nem os próprios letrados a compreendem (visto, por exemplo, o compositor ter sido criticado e acusado de ser "alienante"). Porém, não podemos negar o fato de que suas canções agradam ao público menos abastado, de outra forma diferente do protesto: através dos ditos populares, que constantemente usava, e da identificação com a letra. Podemos dizer que essa identificação, ocorrida talvez pelo fato de as pessoas se enxergarem nas letras de Chico, torna-se uma das principais causas de seu sucesso.



Partindo desse ponto de vista, pode-se dizer que as canções de Chico ganham mais importância no período da ditadura a partir do momento em que o compositor torna mais explícitas em suas obras as mensagens subliminares. Em algumas das músicas proibidas a mensagem ainda está presente, mas torna-se mais inteligível do que em suas canções supostamente "líricas". Um exemplo disso é a música "Cálice", na qual o uso de palavras homônimas<sup>5</sup> e de rimas leva-nos a fazer outra interpretação da letra. Há que se lembrar ainda suas peças teatrais e

as canções feitas para essa mesma área artística, que se tornaram mais apreciadas.

Não podemos esquecer o fato de que o compositor ainda é famoso e, apesar de ser visto por alguns como um cantor de elite, não há camada social que não tenha ao menos escutado falar de Chico.

Chegamos então à conclusão de que as canções de Chico não têm um público especificamente definido, mas são feitas para quem as quiser ouvir (não apenas para quem puder) e, não importando a época, fica evidente que, de um modo ou de outro, atingem a todos os segmentos de público.

Seja como forma de protesto, canção de ninar, reflexo da sociedade, canção popular, usada para análise, peças de teatro ou como "música para se ouvir em momentos especiais", as obras de Chico estão presentes na História e no imaginário do povo brasileiro, que "canta, samba, dança e sorri". 😊

Carina Gotardelo Ferro da Costa é Aluna do último ano de Educação Artística com Bacharel em Artes Cênicas, pela Universidade São Judas Tadeu.



te e de certo modo até subversivo.

O autor - seria um débil mental? - de nome Francisco-Buarque de Holanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princí pios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos antepassados.

Expressões pornográficas, as mais baixas possíveis são ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade.

Desrespeitam todos e tudo, até a própria mãe.

Quanto aos gestos e marcação, esses acompanham as pala vras de baixo calão, chegando ao absurdo de mostrar em cena po -

### Referências bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Cultura e sociedade no Brasil: 1990-1968. Coleção Discutindo a História. São Paulo: Cultural, 1996.

BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB nos anos 70. Coleção Retrato do Brasil. vol. 141. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. Chico Buarque de Holanda – Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980.

DANTAS, José Maria de Souza. MPB: o canto e a canção. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

GABEIRA, Fernando. O que é isso companheiro? São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GASPARI, Élio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUERRA, Marco Antônio. Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (Década de 70). 2.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70.* 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. KHÉDS, 1981, p. 178.

KUCINSKI, Bernardo. O fim da ditadura militar. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001.

MACHADO, Arlindo. Os anos de chumbo: mídia poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Editora Sulina. 2006.

PILAGALLO, Oscar. A História do Brasil no século XX (1940-1960). Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2003.

SOUZA, Tárik de. O som nosso de cada dia. Porto Alegre: L&PM, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. História social da música popular brasileira. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

### Notas

<sup>1</sup> Francisco Buarque de Holanda nasce em 19 de julho de 1944. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda, desde criança, por intermédio de sua irmã Heloísa Buarque de Holanda, mantém contato com diversas celebridades do meio musical, como, por exemplo, Vinicius de Moraes, Baden Powell e Oscar Castro Neves.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> HOLANDA, 1981, p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> KHÉDS, 1981, p. 178.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As palavras usadas na letra de "Cálice" podem ser consideradas gramaticalmente como homônimos homófonos, ou seja, palavras que possuem o mesmo som, mas grafia e significados diferentes.