

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

ISABELE DE BRAGANÇA MARINHO

Teatro Musical Brasileiro na primeira década da Ditadura Militar: As suas origens, a censura e seu papel fundamental para a história cultural e política do país.

Niterói
2014

ISABELE DE BRAGANÇA MARINHO

Teatro Musical Brasileiro na primeira década da Ditadura Militar: As suas origens, a censura e seu papel fundamental para a história cultural e política do país.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Luiz Carlos Mendonça

Niterói
2014

ISABELE DE BRAGANÇA MARINHO

Teatro Musical Brasileiro na primeira década da Ditadura Militar: As suas origens, a censura e seu papel fundamental para a história cultural e política do país.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do Grau de Bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Msc. Luiz Carlos Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa
Universidade Federal Fluminense

Prof^a.Dr^a. Juniele Rabêlo de Almeida
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, que me deu a oportunidade de estar entre os brasileiros privilegiados que puderam cursar uma Universidade.

Ao meu pai, em memória, que eu sei que me protege e torce pela minha felicidade aonde quer que esteja. Obrigada por sempre acreditar em mim e me apoiar no caminho que escolhi.

À minha mãe, minha maior companheira e meu porto seguro. Obrigada por estar sempre comigo e por fazer tudo por mim. Eu não conseguiria sem você.

À minha família, minha avó Edir, meu avô Ruy, meus primos Gabriel, Felipe, Joana, Rafael, Carol, Bruno e Taís. Minhas tias Sheila, Cristina e Márcia, minhas tias-primas Angela e Patricia que não apenas respeitam as minhas profissões de atriz e produtora, como torcem pelo meu sucesso. Obrigada pela força.

Às minhas amigas que trago comigo desde a época da escola, Thamires, Fernanda, Marianna, Camilla, Isabella, Yamê, Nolte, Carla, Flávia, Karen e Mirella, que estão ao meu lado desde sempre. E para sempre. Obrigada por estarem comigo por tantos anos. A amizade de vocês me fortalece.

Ao melhor amigo que alguém poderia ter. Caio Scot, obrigada por sempre me ouvir, me aconselhar e estar sempre comigo (literalmente). Obrigada por me completar.

Aos meus queridos amigos/companheiros/parceiros Johnny e Flávio com quem divido os sonhos e me permitem tentar fazê-los virar realidade. Johnny, um obrigado especial pela pressão que me colocou para eu terminar a minha monografia. Acredite, foi essencial!

Aos meus amigos-companheiros que a faculdade me trouxe, em especial Bruna e Joana que fizeram meus estudos tão prazerosos.

Ao meu professor e orientador Luiz Mendonça que me mostrou que não há o que dar errado quando se escreve com o coração. Obrigada por topar estar nessa comigo.

“Só a arte, principalmente a teatral, pode ser mais excitante que o crime, mais poderosa que a morte, mais transformadora que a política”.

(José Celso, diretor teatral, em entrevista para o programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1995)

RESUMO

O tema discutido neste trabalho é o teatro musical brasileiro, suas origens e, principalmente, sua influência durante o período em que os militares estiveram no poder. Os anos de Ditadura Militar no Brasil foram imprescindíveis para o nascimento de um novo estilo de teatro no Brasil. As mudanças ocorreram, em especial, no gênero do teatro musical e foi esse o principal norteador da pesquisa. A censura, inevitavelmente, tornou-se, também, um objeto de estudo e discussão neste trabalho pelo fato de ter sido o principal obstáculo dos artistas durante esse período, além de ter sido algo extremamente influenciador para os resultados finais de cada obra. O público teatral dividia-se entre os de direita, que eram contrários ao teatro engajado e de resistência apresentado nessa época, e os de esquerda, que apoiavam essa revolução artística, e é com essas características divergentes que a crítica da época se embasava. Essa pesquisa percorre os conceitos de estudiosos sobre o tema e baseia-se em críticas e textos teatrais da época.

Palavras-chave: teatro musical brasileiro, teatro engajado, teatro de resistência, censura

ABSTRACT

The discussed topic in this paper is the Brazilian musical theatre, its origins and mainly its influence during the military period. The Brazilian Military Dictatorship years were essential for the birth of a new theatre in Brazil. The changes occurred in particular in musical theatre and that was the main orientation of the research. Censorship necessarily became also an object of study and discussion in this paper because it has been the main obstacle for artists during this period and has been something extremely influential for the final results of each work. The theatrical audience was divided between right, who were contrary to the engaged theatre and the theatre of resistance presented at the time, and left, who supported this artistic revolution. It is with these divergent characteristics that critics of the time underlay it. This research cover the concept of scholars about the theme and is based on critics and theatrical texts of the time.

Key-words: Brazilian musical theatre, engaged theatre, theatre of resistance, censorship

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I – Das origens ao teatro de revista do Brasil.....	11
Capítulo II – A história da censura teatral e o teatro musical brasileiro durante os anos de 1964 e 1974.....	24
Capítulo III – Espetáculos Roda-Viva e Calabar.....	34
Considerações Finais.....	44
Referências.....	46
Anexos.....	51

INTRODUÇÃO

O teatro musical - que é uma linguagem teatral surgida no Brasil no século XIX através dos Teatros de Revista - durante a Ditadura Militar no Brasil tornou-se um importante crítico difusor do momento político-social em questão. O teatro engajado, expressão constantemente usada para o tipo de teatro político que propõe um engajamento do público de quem o assiste, ao produzir a reflexão da plateia, promove um desejo de transformação e solução dos problemas sociais, o que faz com que a consciência militante seja despertada em seu público, caracterizando, então, um espetáculo teatral politizado. É com base nessa postura engajada que os musicais durante os anos de 1964 e 1974 são escritos e encenados.

O teatro musical brasileiro, não só por ser uma importante fonte de reflexão para a sociedade sobre a própria situação que estavam vivenciando durante o regime ditatorial, mas também pela influência e resultados que este momento da história deixou para os dias atuais, foram os motivos principais que influenciaram a dissertação sobre o assunto.

A pesquisa visa resultar reflexão sobre a importância dos musicais produzidos nessa época, mostrando a crítica e a intenção engajada de mudança que existia nos textos e nas músicas desses espetáculos.

O estudo baseia-se, além de publicações críticas em jornais e revistas sobre os musicais, também em importantes dramaturgos da época em questão, como, por exemplo, Chico Buarque e Gianfrancesco Guarnieri, além de livros que dissertam paralelamente sobre teatro, censura e ditadura.

A intenção deste trabalho é debater a interferência política e social da década de 1964 a 1974 nos musicais produzidos, dissertar sobre a receptividade do público, críticos e políticos, e, ainda, apresentar dois dos maiores espetáculos musicais da época em questão e discuti-los.

A metodologia utilizada neste trabalho se baseia em pesquisas bibliográficas, pesquisas históricas e em leituras de artigos, jornais e críticas teatrais.

Quanto à estrutura desta monografia, o primeiro capítulo faz uma aparato histórico sobre a origem dos musicais, o que, de fato, sugere esse tipo de espetáculo, sua definição e suas sub-divisões, apresentando-o ao leitor para que esteja minimamente íntimo de tal gênero teatral para um melhor entendimento durante o restante da leitura. É discutida, também, a chegada desse gênero específico ao Brasil.

No segundo capítulo é apresentada a história da censura teatral no Brasil até a época da Ditadura Militar. Também são apresentados os espetáculos musicais escritos e/ou ocorridos durante os anos de 1964 e 1974. Reportagens da época e alguns trechos dos espetáculos são mostrados nesse capítulo para maior entendimento da relação da censura com o teatro na época.

No terceiro e último capítulo foram escolhidos dois dos espetáculos de maior repercussão desenvolvidos durante o período em que os militares estavam no poder: Roda-Viva e Calabar. A história de ambos é apresentada e é, também, discutido o que está nas entrelinhas dos espetáculos e a recepção da crítica e da censura em ambas as montagens.

Por fim, é discutido nesse trabalho a importância cultural e social que tais espetáculos tiveram para o Brasil, além de sua influência até os dias atuais. É também levantada a questão da censura atual. Quais são suas características e a diferença da censura dos dias de hoje e a aplicada nos anos em que o Brasil era um país ditatorial.

CAPÍTULO I

DAS ORIGENS AO TEATRO DE REVISTA DO BRASIL

É incerto onde e como se deu o início do teatro musical. Os gregos já apresentavam peças com canções. Nas comédias romanas, não só existiam canções como também coreografias. Na Idade Média, musicais tidos como “morais” eram apresentados nas Igrejas, mas, nenhum desses era chamado de Musical. Os musicais modernos foram, na verdade, pouco influenciados por esse histórico visto que suas músicas já se perderam.¹

O primeiro espetáculo classificado como Comédia Musical surge nos Estados Unidos, quando em 12 de setembro de 1866 a primeira apresentação de uma peça onde música, encenação e coreografia apareceram juntos. Escrito por Charles M. Barras e com adaptação musical de Giuseppe Operti, *The Black Crook* durava cinco horas e meia. A grande produção desse espetáculo deu-se por acaso, quando uma companhia de ballet francesa, que ia se apresentar em Nova Iorque, ficou sem teatro pois o que estavam pegou fogo. O produtor de *The Black Crook* permitiu que os cenários fossem guardados em seu teatro desde que pudessem utilizá-los no espetáculo. Acordo feito, ele aproveitou e contratou a companhia de ballet a um preço irrisório, já que estavam sem ter onde se apresentar, e as danças foram apresentadas entre as cenas da peça. A criação de uma comédia musical seguia uma fórmula que era sucesso garantido: garotas com belas pernas que cantavam e dançavam, grandes números ao final de cada ato e um *happy end*. O produtor não se preocupava muito com a história do show. Primeiro o que era decidido era quem seria a estrela do show e qual grupo de talentosos artistas comporiam o espetáculo. Depois disso decidido é que uma história era escolhida ou concebida, salientando sempre as qualidades de cada artista. Alguns produtores inovadores tentavam quebrar essa regra. Em 1920 os *Shows do Princess Theatre* – com texto de Guy Bolton, letra de P.G. Wodehouse e música de Jerome Kern – não tinham grandes cenários, nem figurinos pomposos e muito menos estrelas em seu elenco. O objetivo desses shows era apresentar um bom texto, com diálogos inteligentes. A grande revolução, porém, veio apenas sete anos depois com *Show Boat* de Hammerstein e o

¹ OLIVEIRA, Rafael. As Origens do Teatro Musical. Texto Adaptado do artigo American Musical Theatre, 1961 de David Ewen e do site <http://www.musical101.com> de John Kenrick. Disponível em <https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro/material-teorico/1-as-origens-do-teatro-musical> . Acesso em 28/12/2012.

próprio Kern. Nesse momento, o Teatro Musical surge como um gênero, diferenciando-se da Comédia Musical. Pela primeira vez, a história era o mais importante e tudo deveria corresponder com o que estava sendo contado, inclusive as músicas e as danças, que precisavam dizer algo, ter um motivo para existir.²

O Teatro Musical, por ser um entretenimento popular, que visa agradar a população em geral, possui músicas que são fáceis de decorar, e, para atender as mudanças de gosto do público, novos musicais são criados a cada temporada. É interessante ressaltar, que para a aproximação do espectador, os musicais são sempre traduzidos para a língua do local onde será apresentado, o que não acontece nas óperas, por exemplo. Os artistas que compõem o espetáculo musical precisam, em sua maioria, saber atuar, cantar e dançar, o que não acontece em diferentes produções onde há o corpo de baile, os músicos e os atores. Um musical pode ser dividido em seis partes: o livro, que é o texto falado do espetáculo; as letras, que também fazem parte do texto, mas é cantado; a música, que é a melodia; a partitura, que é a união das letras com a música; a coreografia, que são as danças expressivas e o recitativo, que é o diálogo cantado. Num espetáculo musical, o canto e a dança são fatores naturais - mesmo sendo na realidade elementos inimagináveis para se fazer no dia a dia – pois a idéia é de que quando a emoção do personagem excede os limites da fala, ele canta, e quando excede o limite do canto, ele dança.

O Teatro Musical é um gênero, que também é conhecido pela expressão criada pela crítica jornalística no século XIX, como teatro ligeiro. Este gênero se dividia, entre outros, em diversos subgêneros:

- 1) *Vaudevilles*: comédias ligeiras, baseadas na intriga e no equívoco. Interpretação de canções ligeiras e satíricas;
- 2) Cançonetas: peças musicais ligeiras alegres e com tema leve;
- 3) Burletas: peças musicais ligeiras de origem italiana;
- 4) Café-concerto: espetáculos musicais e/ou dançantes em que é permitido o consumo de bebidas e comidas durante a apresentação;
- 5) Óperas bufas: óperas totalmente cantadas, mas de caráter cômico e com personagens da vida real;
- 6) Operetas: gênero de teatro musicado leve, derivado da ópera bufa, em que o canto e a fala se alternam;

²Ibdem

- 7) Teatro de revista: espetáculos teatrais híbridos que reúnem números falados, musicais e cenográficos com humor.

Esses tipos de espetáculos surgem em paralelo ao crescimento de suas capitais, Londres e Paris. Esse teatro tinha como objetivo principal divertir o espectador, que na época em que surgiu, o público ansiava por novas formas de lazer. A Comédia Musical surge juntamente com o Teatro Ligeiro, mas não é classificado como tal, tem influência direta das óperas e dos próprios gêneros populares citados acima.³

A música, no teatro musical, é objeto indispensável para o entendimento da peça, tendo a sua importância tão quanto a encenação. É o que mostra Velloso-Pampolha no seu estudo:

“Enxergar no Teatro Musicado um fenômeno comunicacional significa tentar refletir sobre o entrelaçamento entre teatro e música como amplificador dos sentidos, tanto da representação quanto da canção.”⁴
(VELLOSO-POMPOLHA, 2007, p.5)

Nas décadas de 1920 e 1930, as burletas, sainetes, fantasias e operetas são as representantes da cena musical nos teatros, nos anos seguintes e pelos próximos anos, o Teatro de Revista foi quem dominou, provavelmente por conseguir expressar uma identidade cultural essencialmente brasileira.

O Teatro de Revista, ou simplesmente Revista, como se costumava chamar, foi o precursor do Teatro Musical no Brasil.⁵ Derivado dos vaudevilles parisienses, que eram as comédias teatrais acompanhadas por arietas e pequenos coros, o Teatro de Revista, no final do século XIX, tornou-se um gênero de sucesso no Brasil. Na Europa, os movimentos teatrais que influenciaram a Revista brasileira eram, essencialmente, elitista, visto como uma cultura erudita que, com a industrialização crescente e revoluções proletárias, descobriu-se veios da cultura popular e passou a dialogar com ela. Já o Teatro de Revista no Brasil foi o contrário. Desde o seu surgimento, esse teatro

³ Velloso-Pampolha, Augusto. Teatro Musicado e Censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa em Comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel de Silveira (Biblioteca da ECA/USP). Acesso online em 26/12/12

(<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0829-1.pdf>)

⁴ Ibidem p.5

⁵ MARQUES DE FREITAS FILHO, José Fernando. Com os Séculos nos olhos – teatro musical e a expressão política no Brasil. Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2006. Acesso online em 25/02/2013
http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/4476?mode=full&submit_simple=Mostrar+item+em+form+ato+completo

foi visto como uma forma de cultura genuinamente popular, que também dialogava com o erudito, visto que em algumas revistas ouviam-se, inclusive, músicas clássicas escritas por compositores como Suppé e Offenbach.⁶

Há, porém, outro lado sobre a visão – nada erudito - do Teatro de Revista levantado por Maria Adelaide Amaral no livro *Dercy de Cabo a Rabo*. Dercy Gonçalves, grande personagem do Teatro de Revista no Brasil e que trabalhou durante muitos anos com Walter Pinto, o mais importante produtor de Teatro de Revista da época, conta em sua biografia como esse gênero era marginalizado. No Rio de Janeiro a Praça Tiradentes, composta por oito teatros na época (Ideal, Recreio, João Caetano, São José, Íris, Carlos Gomes, Maison e Paris) era o local onde fervilhava o Teatro de Revista e, consecutivamente, onde Dercy e todos os artistas revisteiro da época se apresentavam quase que diariamente. O teatro considerado bom era o dramático, a ópera, a opereta e a alta comédia. O Teatro de Revista era visto como “teatro do povão”, onde o único intuito era o divertimento.⁷

Diferentemente do sucesso dos anos de 1930 e 1940, a primeira Revista apresentada no país foi, no entanto, anos antes, em 1859, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, com a estreia do espetáculo *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, texto de Figueiredo Novaes, que não obteve o entendimento esperado nem o acolhimento do público, que não estava, ainda, acostumado com críticas políticas e sociais apresentadas em cena. Além do fracasso de público, a censura não permitiu que a temporada se estendesse por ser um espetáculo com sátiras políticas, sendo feita apenas três dias de apresentação. Após algumas tentativas de insucesso, estreou *O Mandarim* em 1884, de Arthur de Azevedo, que abriu, definitivamente, as portas para esse Teatro. A partir de então esse gênero tornou-se um veículo de difusão de modos e costumes da época, além de um meio para crítica social e política. Toda a montagem de uma Revista tinha a preocupação de deixar a mensagem ao mesmo tempo clara e divertida, por isso os cenários eram multicoloridos e fantasiados, o corpo era sempre muito valorizado, seja pelo uso de roupas exóticas, seja pela dança ou até mesmo pelo desnudamento, e, uma característica marcante era, também, a música. Os autores deste teatro acreditavam que falar sobre a realidade cotidiana e transmitir a mensagem era mais agradável e eficiente se ela fosse musicada. A música era, portanto, figura indissociável das Revistas, sendo

⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

⁷ AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. Editora Globo. São Paulo, 1994. p. 74 e 75

tão ou até mesmo mais importante que os outros elementos deste gênero de espetáculo, que compunha brasileiromente os shows. O repertório cantado nas Revistas tornou-se, como seria conhecida, a música popular brasileira.⁸

A figura do compère é, também, personagem sempre presente nas revistas. Em parte fictícia, mas com características pessoais do ator que o interpretava, essa personagem fazia o entrelaçamento entre os quadros do espetáculo. Essa figura era responsável por não deixar que a continuidade da representação se desfizesse totalmente, por isso era preciso criar uma empatia com o público desde o início.⁹

A inauguração do teatro Alcazar Lyrique na virada dos anos 1860, que se localizava na Rua da Vala, atual Rua Uruguaiana, no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi um dos condutores responsáveis pela aclimatação do teatro ligeiro no Brasil. O Alcazar trouxe para a atual capital do país um *vaudeville* revisitado. Novos costumes, como a diversão noturna, foram adquiridos no Alcazar, onde era um misto de café-cantante com vaudeville, onde se apresentava o gênero alegre (ou ligeiro), como as revistas de ano, operetas, óperas bufas e farsas. Aplaudidos por uns e vaiados para outros, os espetáculos apresentados nesse teatro de variedades traziam para o palco, crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro e belas mulheres. O fato de, nos espetáculos, serem exibidos mulheres com maiôs e, às vezes, seminuas, o teatro era tido, por alguns, como imoral.¹⁰No início da sua consolidação no Brasil, as Revistas apresentavam uma retrospectiva do ano anterior, com os fatos políticos e sociais mais marcantes do período, por isso era de extrema importância e necessidade que os atores dessas peças estivessem a par dos acontecimentos sociais, políticos e culturais que aconteciam no país e, principalmente, na cidade aonde a revista seria apresentada. Com a Primeira Guerra Mundial, quando o Brasil ficou praticamente isolado do resto do mundo, o Teatro de Revista passou a ter um formato tipicamente brasileiro, como sotaques e

⁸ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL / Teatro. Teatro de Revista. Acesso online em 18/12/2012
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_bioGRAFIA&cd_verbete=614

⁹ PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

¹⁰ MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite: O *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. Revista Rio de Janeiro, n 20-21, 2007. Acesso online em 19/01/2013
https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:HtBZfUjzqrAJ:www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf+&hl=en&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESh6A-kDuFuv6dYebmirv-40P-Z1ZAAmtzvmYOWSuVa1kj4KnrBt0VteJR-f0uS45-EdXionltWLI1hEtq8KGVx3ujuQrpnhGk5o64oWD68jy1vcfqBew3wJK_MFvpKZ8ucbJ6E&sig=AHIEtbRA9pWLIh1RmUlt4e1rOplKlpae1w

costumes nacionais. Foi nessa época que a música passou a ter uma importância tão grande quanto o texto. Grandes nomes da música brasileira foram essenciais para os sucessos das Revistas como Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ary Barroso e Lamartine Babo.

Há elementos recorrentes nos Teatros de Revista: o texto em verso, a presença da opereta, a comédia musicada, representações folclóricas e a dança. Esses elementos mostram como esse gênero procurava agradar diferentes segmentos da sociedade, mas seu foco era a pequena burguesia com a forma popular de representação, a opereta e o vauville. Os personagens-tipo estavam, também, sempre presentes nas montagens e eram postos em cena para uma identificação imediata da plateia, como o Zé-Povinho, o Bilontra, a Cocotte, a Mulata e o Mulato, o Caipira ou Matuto, o Almofadinha, o Sportsman, a Melindrosa, o Malandro e o Português. A comicidade teatral trabalha com os tipos, assim a plateia se reconhece neles, e como a Revista era um teatro não apenas cômico, mas, também, popular usava sempre deste artifício.

Enquanto no Rio de Janeiro, o grande escritor de Revista era Arthur Azevedo, em São Paulo o grande nome era Danton Vampré. Dentre suas peças de maior sucesso, está *São Paulo Futuro*, que montada pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do ator Brandão, ficou em cartaz de 14 de março a 31 de maio de 1914. Essa peça, analisada pela censura em 1931, foi liberada após alguns cortes. Segue abaixo um trecho da peça que deixa claro o porquê dessa revista ser alvo de censura.¹¹

MARICOTA

Ah! Ah! Ah!

GAUDENCIO

O que foi D. Maricota? Não tem vergonha de andá chorando no meio da rua? O que foi que lhe sucedeu?

MARICOTA

Ah! Seu Gaudencio, uma horrível desgraça; imagine que meu marido desprezou o meu Joly, o meu cachorrinho de estimação.

GAUDENCIO

Que me diz, D. Maricota?

¹¹ MARIANO, Maria. Um Resgate do Teatro Nacional O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922). Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) 2008. Acesso on line em 28/12/2012
www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../MAIRA_MARIANO.pdf

MARICOTA

É isso mesmo; imagine seu Lucas que quando ele vem pra casa não se importa com o meu cachorro como dantes; não lhe faz festas, não o acaricia, não o beija. Antigamente trazia-lhe um pedaço de lingüiça do armazém. Ah! Ah! Ah! Imagine que o cachorro agora anda triste, não come nada, só quer comer lingüiça.

GAUDENCIO

E por que D. Maricota?

MARICOTA

É porque mudou lá pra perto de casa uma viúva que tem um cachorro muito grande: desses que tem o pelo muito liso, muito macio.

GAUDENCIO

Já sei, é um cachorro Parisiense.

MARICOTA

Não, disseram-me que é o cão de fila.

GAUDENCIO

Cão de fila, não sei.

ITALIANO

Oh! Há muito cachorro no Brasil. Há pouco morre um e agora outro abandonado.

GAUDENCIO

Naturalmente. Toda mulher bonita tem o seu cachorro para andar com ele, puxando pela mão e às vezes é cada cachorro baita. Mas quem sabe D. Maricota, às vezes a gente se engana e...

MARICOTA

Não é engano, sr.Gaudencio, ainda o outro dia o apanhei em flagrante, fazendo festas ao cachorro da vizinha, por um buraco que tem no muro do quintal.

GAUDENCIO

Que miserável!

MARICOTA

Eu lhes conto. (canta)

O meu maridinho
Que era tão bonzinho
Tinha um tal cuidado
Pelo cachorrinho
Vivia a alisá-lo
E com tal carinho
Que era regalo.
Para o coitadinho

Agora não gosta
Mais do meu cãozinho.

A linguagem de dupla interpretação utilizada no espetáculo era considerada chula, o que ia contra a moral dos bons costumes defendida pelo processo de censura. Nos anos 1950 o próprio título já antecipava o conteúdo das Revistas, como por exemplo: *É de xurupito*, *É xiquexique no pixoxó*, *É fogo na jaca*, *Tira a mão daí*, *Te futuco...* Num futuco, *Banana não tem caroço*, entre outros tantos.¹²

Entre os principais autores deste teatro estava Arthur de Azevedo, que, em uma de suas revistas, intitulada *A Fantasia (1896)*, ele define o gênero em um verso:

Pimenta sim, muita pimenta
E quatro, ou cinco, ou seis lundus
Chalaças velhas, bolorentas,
Pernas à mostra e seios nus [...]¹³(AZEVEDO, 1896)

De acordo com a pesquisadora e crítica Tânia Brandão, o Teatro de Revista pode ser dividido em quatro fases:

- 1) A Revista de ano (1859 a 1906). Tem seu apogeu nas obras de Arthur de Azevedo. A cada início de ano era apresentada uma revista com um resumo cômico dos acontecimentos políticos e sociais do ano anterior.
- 2) A Revista de enredo (1906 a 1922). A primeira fase entrou em declínio com rapidez devido, dentre outros fatores, pelas críticas dos intelectuais. Assim surge a segunda fase, que tem como mais importante a história da Revista.
- 3) A Revista feérica e/ou musical (1922 a 1940). Ao assumir os negócios do pai, Walter Pinto valoriza os elementos fantásticos da peça, como coreografia, luz, cenário e figurino, colocando-os no mesmo patamar de importância que os atores.
- 4) A Revista espetacular (1940 a 1961). São os shows de Carlos Machado. Tânia Brandão destaca também a relação da formação das escolas de samba no mesmo período da existência e montagem desses shows.¹⁴

¹² MACKSEN, Luizl. Revista de Teatro, nº526 julho/agosto 2011 pág25

¹³ Teatro de Revista. Site da UNICAMP. Acesso online em 19/01/2013
<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaaios/Bilontra/trevista.htm>

¹⁴ SCHENKER, Daniel. Revista de Teatro, nº 526 julho/agosto 2011. p.20

A pesquisadora Neyde Veneziano divide a revista em tipos, não em fases como mostrada acima. São eles:

- 1) A Revista de ano, que apresentava os acontecimentos sociais e políticos ocorridos no ano anterior.
- 2) A Revista carnavalesca, que substitui a anterior nas primeiras décadas do século XX e privilegia o maxixe, o samba e as marchinhas de carnaval.
- 3) A Revista Feérica, que tem como modelo as revistas norte-americanas e francesas onde os espetáculos tinham grande produção e eram luxuosos.¹⁵

Apesar de ser no terceiro período (1922-1940) que o Teatro de Revista começou a decair - por conta dos altos custos das montagens - foi nesta época que grandes nomes do teatro brasileiro foram revelados, como Oscarito, Dercy Gonçalves e Grande Otelo. Todas essas personalidades fizeram parte da Companhia Walter Pinto¹⁶. O filme de divulgação da Revista “É de Xurupito”, produzida por Walter Pinto, tem como elemento principal as belas mulheres que aparecem durante toda a propaganda. Os cenários grandiosos e os figurinos pomposos também fazem parte do vídeo¹⁷, o que mostra a presença marcante e a importância desses elementos para as produções de Walter Pinto.

As canções utilizadas nas revistas muitas vezes se repetiam em diferentes espetáculos desde que encaixassem com a história. Isso acontecia porque, no auge, eram produzidas até sete revistas em um mês, o que impossibilitava que tantas músicas fossem produzidas em tão pouco tempo. As canções eram de tamanha importância que ficavam na boca do povo, como quando, na revista *Miss Brasil*, foi lançada a música *Ai, Ioiô*, que se tornou um clássico da MPB, regravada posteriormente por diversos artistas consagrados. Não só as músicas tornavam-se sucesso, mas também as danças apresentadas. O Maxixe, por exemplo, que era considerada uma dança erótica, surgiu em 1987 na Revista *Zizinha Maxixe*, de Chiquinha-Gonzaga.

¹⁵ FILHO, José Fernando Marques de Freitas. “COM OS SÉCULOS NOS OLHOS” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, maio de 2006. Acesso online em 19/01/2013 <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>

¹⁶ Ver anexo A

¹⁷ Filme do acervo de Walter Pinto existente no Centro de Documentação da Funarte. Acesso online em 28/11/2012 <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/o-teatro-de-revista-em-movimento-2/>

O sucesso das revistas era tanto que se chegou a apresentar três sessões diárias, sem descanso semanal e companhias que representavam unicamente este tipo de espetáculo foram formadas, como a fundada por Pascoal Segreto: Companhia Nacional de Revistas e Burlata. Outra companhia foi a de Manoel Pinto, a Teatro Recreio.

Rosa Maria Zamith, etnomusicóloga, responsável pela pesquisa do acervo musical de Manoel e Walter Pinto na Funarte, chega a conclusão de que as músicas eram usadas para atender à cena. Trechos musicais chegavam a ser modificados e, se necessário, até cortados durante as temporadas. Havia uma preocupação de aceitação do público pelas revistas apresentadas. O diálogo entre música e cena era tão importante quanto o diálogo entre o espetáculo e o público. Além das músicas, outra característica marcante desses espetáculos era a não linearidade entre os quadros, podendo ser passíveis de migração. “Um quadro saía de uma peça e ia para outra, passava do primeiro ato para o segundo.”, explica Zamith.¹⁸

A pesquisadora Neyde Veneziano, professora de teatro brasileiro no curso de Artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), resume o Teatro de revista da seguinte forma:

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venham também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipo, nossos costumes, nosso modo genuíno do ‘falar à brasileira.’¹⁹ (VENEZIANO, 1994, p.154)

Por ser um teatro popular que representa o dia-a-dia das pessoas as Revistas foram vistas – e às vezes ainda são - como uma cultura vulgar e pejorativa da imagem do Brasil. O mais importante para essa forma de expressão artística era agradar o público, pois era um teatro que dependia de bilheteria para sobreviver e era, portanto, um teatro comercial. Os intelectuais e críticos da época tinham como referência os grandes textos da literatura dramática, como por exemplo, Henrik Ibsen (dramaturgo

¹⁸ GADELHA, Marina. Redescobindo as Revistas. Trabalho de organização e pesquisa acerca das partituras das revistas de Manoel e Walter Pinto. Acesso online em 16/01/2012
<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/walter-pinto/redescobindo-as-revistas/>

¹⁹ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Teatro. Teatro de Revista. Acesso online em 18/12/2012
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_bio_grafia&cd_verbete=614

norueguês, 1828 – 1906) e August Strindberg (dramaturgo sueco, 1849-1912) que eram autores de textos pesados e encenados, essencialmente, na Europa. Segundo Veneziano, o Brasil, e nem mesmo a Europa, tinha público para textos tão densos. O público, em geral, buscava os melodramas e o teatro musicado onde se divertiam e, acima de tudo, se reconheciam nos espetáculos apresentados.

Outro fato para ser considerado em relação ao preconceito é a elasticidade existente nesses espetáculos. As improvisações faziam parte das Revistas visto que esse teatro tem uma dramaturgia muito elástica. Os textos encenados são efêmeros, fazem parte e sentido apenas no momento em que são apresentados, não tendo, portanto um texto rígido que possa atravessar os séculos. Não necessitava de um enredo, pois sua unidade era mantida pelo *compère* (compadre). Essa figura era muito frequente na primeira fase do Teatro de Revista acabou não sendo mais necessário quando as apresentações pararam de revisar os acontecimentos anuais passados, já que os quadros isolados passaram a ser mais valorizados.²⁰

Aos poucos, o Teatro de Revista passou a ser desvalorizado e o público distinguido entre o que gostava de Revista e o público que apreciava aquilo que chamavam de “teatro sério”. O gênero teatral de maior relevância cultural da época acabou se extinguindo depois de quase um século de sucesso devido a uma conjunção de fatores, segundo o jornalista Salvyano Cavalcanti de Paiva, que escreveu o livro Viva o Rebolado, sobre o Teatro e Revista. As de ordem ética, financeira e política são as principais causas apontadas por ele:

Inegável é que as mudanças sociais, principalmente as ocorridas nas grandes capitais cosmopolitas, acarretando a liberação e a permissividade nos logradouros públicos, os avanços da moda de vestir ou desnudar-se da mulher e o comportamento desinibido diante dos velhos padrões constituíram componentes valiosos no ato de tornar a revista obsoleta. (

A chegada da televisão e do cinema é, muitas vezes, apontada como grandes responsáveis pelo fim do Teatro de Revista, apesar do jornalista não concordar:

²⁰ SESC SÃO PAULO. Revista E nº87. Artigo Teatro de Revista entre Plumas e Paetês. Acesso online em 18/12/2013
http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=192&Artigo_ID=2975&IDCategoria=3154&reftype=2

Acusa-se a concorrência violenta, avassaladora da televisão como paradigma da derrota do teatro musicado; mas nos Estados Unidos o nível dos musicais transferidos para a TV é bem mais requintado, e nem por isso deixaram de representar revistas e burletas [rápida comédia, originária do teatro italiano do século 16, que geralmente é musicada] em Nova York”, defende Salvyano. Além disso, na época do surgimento da TV, o público brasileiro não tinham acesso a ela. Não havia nem sequer duas televisões no país.²¹ (GOMES e MACIEL, 2008, apud PAIVA, 1991, p. 152-153)

O surgimento da televisão, não apenas pelo fato de ser um novo objeto interessante de entretenimento, ela, aliada ao rádio e ao jornal, faz com que a revista perdesse seu papel de “crônica da atualidade”. Mas André Luiz Gomes e Diógenes André Vieira Maciel explicam, em seu livro, que desde sempre o diário existia através dos jornais impressos, por exemplo, então, se esse fosse o motivo, as revistas nem sequer teriam se implementado. O rádio, inclusive, serviu como apoio às revistas, visto que músicas de sucesso nas revistas eram tocadas nas rádios e alavancavam, ainda mais, o sucesso do gênero.

Além do avanço da tecnologia, outro fator posto em pauta é o grande custo das revistas feéricas – modelo de revista que consagrou Walter Pinto como o grande produtor de revistas na época - o último tipo de Teatro de Revista a ser realizado antes da sua decadência. O lucro das vendas não custeava o valor da produção dos espetáculos pomposos, o que facilitou o decaimento do gênero.²²

André Luiz Gomes e Diógenes André Vieira Maciel chegam a levantar no livro *Dramaturgia e Teatro: intersecções*, escrito por ambos, a questão da censura militar do golpe de 1964 ser um dos motivos chaves para o fim do Teatro de Revista, mas logo adiante, eles negam essa possibilidade afirmando que “a revista já havia falecido quando da censura militar, que, finalmente, apenas lhe providenciou o sepultamento [...]”.²³

²¹ GOMES, André Luiz e MACIEL, Diógenes André Vieira. *Dramaturgia e Teatro: intersecções*. Editora EDUFAL. Maceió, 2008. p. 152-153

²² FILHO, José Fernando Marques de Freitas. *Com os Séculos nos olhos – teatro musical e a expressão política no Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2006

²³ Idem. p. 148-150

O que se pode concluir sobre a decadência e o fim do Teatro de Revista é que não há, de fato, um motivo único e sim um conjunto de “sintomas”. O fato é que esse teatro não sobreviveu à mudança ocorrida no ano de 1955, que marca no Brasil o fim da Era Vargas e o início da Modernidade.²⁴

²⁴ Idem. p. 153

CAPÍTULO II

A HISTÓRIA DA CENSURA TEATRAL E O TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DURANTE OS ANOS DE 1964 E 1974

No dia 31 de março de 1964 é dado o Golpe Militar no Brasil. A intervenção militar era tida como passageira e necessária para sanear os desmandos provocados pela infiltração esquerdista no país. Os militares, principalmente nos primeiros anos, eram vistos como heróis que estavam assumindo a função tuteladora da sociedade. A imprensa do país saudava e comemorava a vitória do movimento “democrático”.²⁵

Não demorou muito para que essa impressão fosse desfeita. Menos de um mês depois da tomada de poder, mais exatamente no dia 9 de abril de 1964, o Comando Supremo da Revolução, junta militar do poder, promulgou o Ato Institucional número 1 (AI-1) que designava um conjunto de regras políticas. O Ato Institucional fortalecia o Poder Executivo, dando plenos poderes ao presidente de suspender direitos políticos, cassar mandatos e exonerar funcionários públicos.²⁶ Em 1965 foi promulgado o Ato Institucional número 2 (AI-2) criou um sistema bipartidário, extinguindo todos os outros partidos. Apenas o partido governista Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o de oposição Movimento Democrático Brasileiro (MDB) existiam na legalidade. O ato tornou as eleições indiretas para presidente e vice-presidente da república.

A censura política não parava de crescer. Com o Ato Institucional número 3, decretado em 1966, o governo tornou as eleições indiretas, também, para governadores e vice-governadores.²⁷ O ato institucional número 4 (AI-4) foi apenas para convocar o Congresso Nacional para votação e promulgação da nova Constituição de 1967, que foi seguido, porém, pelo Ato Institucional número 5 (AI-5).²⁸

O AI-5 é visto como uma das maiores arbitrariedades da época em questão. O presidente, com ele, detinha plenos poderes. Poderia fechar o Congresso Nacional pelo tempo que quisesse e na hora que quisesse; não apenas o Congresso Nacional, mas qualquer outro órgão legislativo estadual ou municipal. Tinha o poder de cassar os mandatos de qualquer parlamentar, suspender por dez anos os direitos políticos de

²⁵ CAMPOS, Flávio e MIRANDA, Renan Garcia. A escrita da História. São Paulo. Editora Escala Educacional, 2005- p. 576-578

²⁶ Idem

²⁷ ARRUDA, José Jobson de A. e PILETTI, Nelson. Toda a História. História Geral e História do Brasil. São Paulo, Editora Ática, 2005. Pags. 422-427

²⁸ Ato Institucional nº4. Acesso online em 13/03/2013
http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_5.htm

qualquer pessoa, demitir funcionários públicos, etc. O AI-5 suspendeu, inclusive, o direito a *habeas corpus*. Assim, os militares poderiam prender os cidadãos de forma violenta e arbitrária sem nenhum impedimento legal. Qualquer manifestação, artística ou não, que fossem contra os ideais da ditadura tinha pesadas conseqüências.²⁹

Não foi, porém, na ditadura militar que a censura se instaurou no Brasil. A censura veio desde muito antes, juntamente com a família real portuguesa em 1808. Anterior à corte, os espetáculos apresentados tinham fins claros de catequização, sendo apresentados apenas autos religiosos e algumas encenações em igrejas.³⁰ As novas instituições inauguradas por D. João VI, como o Museu Nacional de Belas Artes, a Imprensa Régia e a Biblioteca Nacional, trazem ao país um modo próprio de reflexão e, também, os mecanismos de controles e censuras que se teria sobre eles. A cultura se desenvolvia na mesma velocidade do controle sobre ela. O país vivia uma época em que os interesses monárquicos deveriam prevalecer, portanto, se pregava uma cultura elitizada e europeizada, onde a monarquia exercia total controle sobre o que seria “bom” e o que seria “ruim”, ou seja, a corte portuguesa, no Brasil do século XIX, tinha o poder de censura sob a própria cultura do povo brasileiro. Assim se segue até a proclamação da independência em 1822, quando, finalmente, o país deixa de ser uma colônia portuguesa e vira uma nação imperialista.

A censura, porém, continua a ser exercida no país. Em 1845 é regulamentado o Conservatório Dramático Brasileiro, que tinha como função desenvolver e controlar as artes em geral. Todas as peças antes de estrear deveriam, primeiramente, serem apresentadas ao Secretário do Conservatório para, posteriormente, serem ou não licenciadas.³¹ O Conservatório era um órgão bastante atuante, porém, era também um órgão “desbaratado”, como cita Selesté Michels da Rosa em seu artigo.³² Acirrando ainda mais a censura, em 1849 o cargo de Inspetor Teatral é criado, especialmente, para a análise dos teatros e dos espetáculos. Peças eram censuradas com cortes, mudanças e até mesmo com a proibição de serem apresentadas. Porém, não apenas esse tipo de censura era imposta. As artes, na época do Império, recebiam incentivo e fomento do

²⁹ SOUSA, Rainer. AI-5. Acesso online em 13/03/2013 <http://www.brasilecola.com/historiab/ai5.htm>

³⁰ ROSA, Selesté Michels. Censura teatral no Brasil: Uma visão histórica. Revista nº14. Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2009. Acesso online em 21/09/2013 http://w3.ufsm.br/grpesq/revista/num14/art_08.php

³¹ LAEMMERT, Eduardo e LAEMMERT, Heinrich. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e da província do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Editora Tipografia Nacional, 1889

³² ROSA, Selesté Michels. Censura teatral no Brasil: Uma visão histórica. Revista nº14. Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2009. Acesso online em 21/09/2013 http://w3.ufsm.br/grpesq/revista/num14/art_08.php

Estado apenas se o que fosse apresentado antes a ele e a ele agradasse. Os ideais tinham que ser monárquicos e que refreassem o republicanismo. Classicismo e elitismo eram as diretrizes da política cultural do Império.

Uma das primeiras casas de espetáculo oficial é datada em 1873 - a Casa da Ópera - que viria a substituir os palcos improvisados erguidos em praça pública e os salões do palácio que serviam de espaço para espetáculos itinerantes a serem apresentados a elite colonial. Porém, segundo relatos, o teatro terminou em chamas causadas pela própria população que estava insatisfeita com a programação da Casa. Novos teatros após esse acontecimento foram construídos. Aos poucos as artes cênicas foram perdendo seu caráter religioso e folclórico, antes voltado para a elite. Durante o Império, os Teatros obtêm mais diversidade em sua programação, abrigando, inclusive, shows de variedades, comédias e as revistas. Nessa época, por falta de um órgão competente a isso, a censura era responsabilidade da Polícia que deveria basear-se na Constituição de 1824, que, em geral, não permitia espetáculos e apresentações que ofendessem corporações e autoridades, a moral, a religião e a decência pública.

A tardia Proclamação da República no Brasil realizada em 1889 fez com que o desenvolvimento para um país moderno também fosse demorado. No campo artístico, a chegada dos meios de comunicação de massa, inicialmente rádio e cinema, trouxe novas visões, gostos e hábitos ao povo brasileiro. Os teatros também acompanhavam o crescimento do país. Em 1906 o Rio de Janeiro já tinha 11 teatros. O teatro estava deixando de ser um entretenimento de elite e estava começando a alcançar a classe média com espetáculos que já tinham em seu conceito a preocupação com o país e com a identidade nacional. A censura, porém, como em todas as épocas, mostrava-se resistente aos novos tempos. A repressão apoiava-se na idéia de que a censura era exercida em nome da coletividade, mesmo que, na verdade, representasse uma elite conservadora e seus interesses.³³

Os imigrantes europeus que vieram para o Brasil devido à industrialização foram extremamente importantes para a construção de um interesse da população pelas artes cênicas já que traziam essa tradição cultural do seu país de origem. Os imigrantes formavam gremiações onde peças eram encenadas e que, geralmente, traziam idéias marxistas e anarquistas. Esse teatro de origem operária e amador foi perseguido pela Polícia e pelos regimes autoritários, sendo destruído definitivamente com o Estado

³³COSTA, Cristina. Censura em Cena - teatro e censura no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 71-72

Novo. Os mecanismos de controle nessa época são, porém, diferentes dos do Império. Deixando de ter o caráter pessoal e personalista (imperador) a censura passa a refletir como uma postura pública que representa o consenso de uma sociedade. A censura passa a ter características paternalistas e autoritárias, proibindo qualquer movimento que julgue chocante ou amoral.³⁴

Após a I Guerra Mundial, há uma reviravolta não apenas no Brasil como no mundo. O eixo do mundo passa a ser os Estados Unidos, o avanço dos meios de comunicação e da indústria cultural transforma a cultura mundial. Os tempos, porém, são de ditadura em todo o mundo e os mecanismos de coerção e submissão da população perante o Estado só cresce. Os controles sobre os meios de comunicação e sobre a arte tornam-se cada vez mais violentos. Em 1924 não apenas a censura, mas também o censor é regularizado no Brasil, passando, então, a fazer parte do campo administrativo, assim, cada vez mais os órgãos responsáveis pela fiscalização censória tornaram-se ferramentas autoritárias e capazes de agirem em seu próprio interesse. Apesar da censura sempre presente, por vezes preocupada, inclusive com a intenção “branqueadora” e com mentalidade antiafricana, o teatro se desenvolvia no Rio de Janeiro e São Paulo, com produções ainda bem menores e pouco profissionais se comparadas as da Europa e Estados Unidos.

Durante o Estado Novo, Getúlio Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. Dentre seus principais objetivos, um deles era fazer a censura do teatro. As peças eram previamente censuradas e representações teatrais eram ou não autorizadas. A relação das peças censuradas era divulgada no Diário Oficial com suas devidas características e um resumo do julgamento. Esse departamento censurava os espetáculos não apenas de forma preventiva, mas havia, também, a repressiva, que permitia a suspensão das apresentações consideradas inadequadas e a punição das desobediências às recomendações do órgão. Ficava a cargo do DIP, também, distribuir fotografias do presidente Vargas nas repartições públicas, colégios, clubes, estações ferroviárias, comércios, etc. Essa ação mostrava o quanto Getúlio Vargas idealizava construir a imagem de um líder populista, o que, de fato, acabou acontecendo, recebendo, inclusive, o apelido de “pai dos pobres”, consolidando, assim, o poder de Getúlio perante a censura. Em 1940 o DIP foi ampliado, tendo, a partir de então, em cada estado do país, um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. O DIP

³⁴Ibdem p.76-78

acabou, porém, sendo extinto no dia 25 de maio de 1945 devido a, dentre um dos motivos, pressão popular.³⁵ É, também, nesse ano que Vargas renuncia o poder. Eurico Gaspar Dutra o substitui. O DIP, extinto, foi substituído pelo Departamento Nacional de Informação, o DNI, que passa a controlar, apenas, a censura teatral. Essas modificações ocorridas nas repartições públicas eram, na verdade, mais administrativas do que substancial. Nomes eram substituídos, mas hábitos não eram mudados. A censura continuava existindo e sempre com o mesmo ideal: repreender aquilo que fosse contra os ideais políticos da época em questão. O Teatro Brasileiro, portanto, não conseguindo se extinguir da censura, ressurgiu com uma nova roupagem e com a consciência da sua importância para a sociedade como um espaço de reflexão.

O teatro brasileiro com característica modernista foi, na verdade, primeiramente realizados entre os anos de 1930 e 1940, quando com o Teatro de Brinquedo, diversos espetáculos importantes são encenados. O Teatro de Brinquedo, fundado por Alvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, traz a cena os assuntos recorrentes das reuniões modernistas. A própria concepção de espetáculo é inovadora, visto que as peças eram encenadas na sala de um cassino. Não existia marcação de cena no Teatro de Brinquedo, tendo como característica as ações livres. Esse era um teatro assumidamente amador, e assim se sucede até a década de 1950, quando houve, de fato, um amadurecimento do teatro Brasileiro que passou a ser uma atividade artística significativa e mais profissional. Porém, à medida que o teatro se desenvolvia como arte e manifestação social a fiscalização endurecia.³⁶ A censura era feita pela palavra dita, não necessariamente pelo conceito geral, por isso os artistas acabam se autocensurando, ora utilizando metáforas, alegorias e diversos outros recursos de linguagens, colocando que acabavam passando, em seu contexto, a mesma mensagem antes censurada, ora colocando, inclusive, mais palavras do que o necessário a fim de dar ao censor o que tirar do texto.³⁷

No segundo mandato de Vargas a sua situação perante a população era diferente. Não era mais aclamado como “pai dos pobres” e, não agüentando a pressão, Vargas comete suicídio em 1954. Seu sucessor é Juscelino Kubitschek, eleito pelo povo em

³⁵ ABREU, Alzira Alves. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930 . Editora Fundação Getúlio Vargas, 1984

³⁶ COSTA, Cristina. Censura em Cena – teatro e censura no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 121-131

³⁷ CRUZ, Mônica de Souza Alvez – O processo de censura à peça teatral Calabar. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 5-12 Acesso online em 20/03/2013
<http://www.gedm.ifcs.ufri.br/upload/textos/23.pdf>

1955. Os anos em que ficou no poder foram conhecidos como “os anos dourados da cultura brasileira.”³⁸ O público da cidade, estimulado por pensamento desenvolvimentista e progressista buscava por mais lazer, assim, o teatro consolida-se como uma forma de pensar a realidade. É nesse cenário que nasce o teatro político no Brasil, um teatro engajado politicamente que se propunha a refletir os problemas brasileiros. São mostrados em cena os problemas sociais, políticos e é apresentada uma visão menos elitista e mais crítica do Brasil.³⁹ Apesar do amadurecimento artístico pelo qual o país passava, continuava o controle da sua produção. JK chegou a fechar jornais que criticaram seu governo e, fechou também, o Sindicato dos Trabalhadores Portuários e a Liga de Emancipação Nacional, dirigida pelos comunistas.

Jânio Quadros, sucessor de Juscelino, chega à presidência em janeiro de 1961, renunciando ao cargo em agosto do mesmo ano. João Goulart, vice de Jânio é quem assume o poder. No contexto de crise econômica que o país passava, o governo de Goulart ficou enfraquecido e sem apoio, até que o exército, liderado por Castello Branco, defere um golpe contra o poder presidencial instaurando-se, assim, em 1964, a Ditadura Militar.⁴⁰ De 1964 a 1967 Castello Branco tentou dar à ditadura um caráter temporário, porém, de 1968 a 1974 o regime ditatorial foi claro e escancarado.⁴¹

Os artistas, durante a ditadura militar, era uma das mais atuantes frentes de oposição ao regime. O teatro criado durante esse período foi de extrema importância não apenas cultural, mas também social e política, onde assuntos nacionais e do popular eram trazidos à cena, literalmente. Os artistas de teatro foram os primeiros a reagirem coletivamente ao regime, e não apenas os artistas que faziam o teatro político os chamados "frente de oposição", incomodavam os militares do poder. Havia outro grupo de artista cujas obras não mostravam de imediato um conteúdo político-social, elas eram caracterizadas como libertárias de pensamentos culturais antigos, propondo novo modo de conceber a realidade. Esse grupo tinha como base uma antropofagia cultural e um

³⁸SCHILLING, Voltaire. A Era JK, otimismo e esperança. Acesso online em 25/03/2013
<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/brasil/2002/09/19/000.htm>

³⁹ SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a censura. Revista Anagrama. São Paulo, 2008/2009

⁴⁰ COSTA, Cristina. Censura em Cena – teatro e censura no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.177-178

⁴¹ GASPARI, Elio. A Ditadura Envergonhada. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p.129

movimento conhecido como contracultura. Os autores dos musicais dos anos de 1964 a 1974 se encaixavam no primeiro grupo apresentado.⁴²

Para controle de poder foi criado o Serviço Nacional de Informação que, junto com o Conselho de Segurança Nacional, tinha, dentre um dos objetivos, proibir e/ou coibir a produção artística e cultural do país, exatamente no momento em que o Brasil fervilhava arte e cultura. Dentre as artes, foi justamente o teatro que se tornou alvo das piores repressões. No entanto, os artistas brasileiros não se intimidavam diante de tamanha repressão e continuavam a produzir peças engajadas que vieram a ser classificadas como “teatro de resistência”, com músicas que viraram *hits* nas rádios que não saíam da boca do povo e que são lembradas até hoje.

Em dezembro do ano do golpe militar, um grupo de artista ligado ao Centro Popular de Cultura da UNE – CPC – que posteriormente teria sido posto na ilegalidade – estréia no Rio de Janeiro o espetáculo *Show Opinião*⁴³, texto de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes e com a direção de Augusto Boal. Primeira peça musical a ser encenada durante a ditadura e que daria nome ao *Grupo Opinião*. O espetáculo reflete o período histórico do momento e o engajamento em que o país vivia. Na peça, o povo era retratado e “cantado”, mas principalmente, discutido. A realidade das classes sociais marginalizadas devido a uma sociedade capitalista era mostrada em cena. A miséria, o êxodo e a marginalização estavam presentes no espetáculo em forma de discussão.

Também foi apresentado pelo grupo o musical *Liberdade, liberdade*, espetáculo de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel. Essa obra tinha como objetivo reproduzir o inconformismo com a situação política em que viviam. Através de recortes de textos clássicos, 56 personagens eram interpretados que reviam a repressão a arbítrio do regime. Os espetáculos musicais eram, além de tudo, um teatro de índole política.

Outro grupo de forte influência e de destaque é o Teatro de Arena, que passa apresentar espetáculos musicais em São Paulo, como o *Arena conta Zumbi*, espetáculo que inaugura o Sistema de Coringa, modelo dramaturgico criado por Augusto Boal onde os atores se revezavam em mais de um personagem e o ator coringa fazia a ligação entre os fatos de uma cena e outra. Boal divide a autoria do texto com Gianfrancesco

⁴² RABELO, Adriano de Paula. O teatro de Chico Buarque. São Paulo. Universidade de São Paulo, 1998 p. 9-10

⁴³ Ver anexo B

Guarnieri e as músicas são de Edu Lobo.⁴⁴ No espetáculo, a história retratada era o do líder do Quilombo dos Palmares, o Zumbi, porém, era contada de forma contestadora, desconstruindo a tradição de uma história, que era exatamente o objetivo do Grupo.⁴⁵

Morte e Vida Severina, espetáculo dirigido por Roberto Freire e músicas de Chico Buarque, estreou em 1965 no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). A peça, um poema dramático que se tornou uma referência do autor, o pernambucano João Cabral de Melo Neto, rodou o país contando a história dos imigrantes nordestinos da década de 1940 que deixam o sertão e se mudam para o sul e sudeste em busca de trabalho e de uma vida melhor, mas que acabam morrendo durante as várias paradas do caminho de lá para cá. O espetáculo ganhou, inclusive, inúmeros prêmios em festivais internacionais, sendo um deles o de crítica e público do Festival de Teatro Universitário de Nancy, em 1966 na França.⁴⁶

No ano de 1967 o Teatro de Arena segue o modelo de “Arena conta” e estréia mais um espetáculo nesses moldes, denominado *Arena conta Tiradentes*⁴⁷, também de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Nesse musical, a história da Inconfidência Mineira é retratada através da visão dos acontecimentos dos anos de 1960, onde personagens reais dos anos que antecederam e se sucederam ao golpe são citados e/ou existem no espetáculo. A música de Theo de Barros não apenas teve o papel de ligar uma cena como também teve grande importância em manter o fluxo emocional do espetáculo, ajudando, inclusive, a fazer com que Tiradentes se tornasse o ideal de herói revolucionário brasileiro.⁴⁸

No mesmo ano, José Celso inova com a montagem inédita do espetáculo *O Rei da Vela* - que foi publicada em 1937 e só pode ser encenada 30 anos mais tarde - mesclou circo, teatro de revista e ópera e criou o que ficou conhecido como “teatro de agressão” devido ao jeito que os atores se relacionavam com a platéia. No ano seguinte estréia *Roda-Viva*, espetáculo de Chico Buarque dirigido, também, por Zé Celso. O

⁴⁴ FILHO, José Fernando Marques de Freitas. Com os Séculos nos olhos – teatro musical e a expressão política no Brasil. Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2006. Acesso online em 25/02/2013. Pags 15-16

⁴⁵ NAGASAKI, Samilla Akemi. Dei vilão a herói nas canções do musical Arena Conta Zumbi. Revista Horizonte Científico, vol5 nº1. São Paulo, 2011 Acesso online em <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/12185>07/04/2013

⁴⁶ BISPO, Marlycy Mary Gama. Morte e Vida Severina – Uma Análise Cultural. Revista Fórum Identidades ano 3, volume 6, 2009. Acesso online em 05/04/2013 http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_6/SESSAO_L_FORUM6_05.pdf

⁴⁷ Ver anexo C

⁴⁸ CAMPOS, Claudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes. São Paulo. Editora Perspectiva, 1988. p.116

musical, que tiveram cenas que foram consideradas como blasfêmia, narra a história de um compositor popular que se transforma em ídolo nacional. Em alguns momentos do espetáculo o público era, inclusive, chamado de alienado e estúpido, com a intenção de fazê-lo refletir e reagir a momento político em questão. Diante desse momento cultural onde as artes eram o caminho para se expor as idéias políticas claramente opositoras a ditadura e ao capitalismo, o público, então, se via dividido entre intelectuais, estudantes, artistas e classe média liberal, que apoiavam esse momento cultural, e os conservadores, que reagiam indignados. Como resposta, o governo agiu contra a esquerda, atingindo o lado mais fraco: o teatro.⁴⁹

Cada censor tinha a autonomia e independência de escolher os textos censurados ou cortados sem a interferência de outro censor e, as próprias determinações sobre o que deveria ser censurado não eram compreendidas nem pelos próprios censores e policiais, o que fazia com que ignorâncias e equívocos fossem cometidos pelos órgãos de censura. Isso fez com que a censura se descaracterizasse, deixando de ser uma atividade burocrática para ser meramente uma atividade violenta. Na década de 1970 começou inclusive a “censura de qualidade”, onde o corte do texto era exercido em tudo o que tornava atraente para o público. Isso mostrava que o governo era, na verdade, contra toda a forma de manifestação cultural, seja ela ofensiva ou não.⁵⁰ A autora do livro *Censura em Cena* aponta quatro preocupações censórias das peças apresentadas:

- 1) Censura moral: veta qualquer tipo de referência com conotação sexual, palavrões, e, até mesmo, cenas de adultério e cenas de sedução. Esta categoria é o que classificavam como “defesas dos bons costumes”.
- 2) Censura política: veta insinuações sociais ou políticas do Brasil e referência a países inimigos, no caso, aos países comunistas.
- 3) Censura religiosa: veta referência à Igreja, aos padres, aos santos e qualquer elemento que retrate a Igreja Católica
- 4) Censura Social: veta assuntos polêmicos da sociedade, como racismo, xenofobia e preconceito em geral.⁵¹

Ainda quando liberados, os espetáculos podiam se enquadrar como “Parcialmente liberado”, quando a peça é liberada para uma faixa etária determinada e apresenta cortes e/ou modificações no texto.

⁴⁹ COSTA, Cristina. *Censura em Cena – teatro e censura no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.190-193

⁵⁰ Idem. p. 199-201

⁵¹ Idem. p..232

Em 1972 Chico Buarque escreve, juntamente com Ruy Guerra, o musical *Calabar: o elogio da traição*. A peça, que retrata o acontecimento histórico da tomada do Nordeste açucareiro pelos holandeses, mostra outro ponto de vista, o dos colonizados, contando que todos os envolvidos no acontecimento foram de algum modo, traidores, e não apenas o Calabar, como é retratado nos livros históricos escritos pelo olhar dos portugueses. Isso mostra a crescente consciência nacional brasileira e seus reflexos nas artes. Tendo exposto temas polêmicos para época, desmitificando a história e representando em cena a tortura, traição colonização e autoritarismo, atitudes recorrentes do então presidente Médici, a peça foi censurada, sendo liberada apenas em 1973. Nas vésperas de estreia o espetáculo foi, novamente, proibido pela censura, sendo montado, de fato, apenas em 1980.⁵²

Durante a ditadura militar um novo público foi criado. O teatro que era feito para a classe alta passou a tingir um público jovem, universitário e de esquerda. Esse público foi o responsável pela renovação da recepção das artes no país. A concepção de uma arte mais popular, engajada, nacionalista e, principalmente, de esquerda nascia no Brasil.

⁵² Rabelo, Adriano de Paula. O teatro de Chico Buarque. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado), 1998 p.12-13

CAPÍTULO III

ESPETÁCULOS RODA-VIVA E CALABAR

No decorrer dos anos 60, jovens talentos artísticos brasileiros surgiram. Chico Buarque de Hollanda encontra-se entre eles. Músico, poeta, dramaturgo e escritor, Chico deixou seu legado artístico na época da ditadura, sendo lembrado até hoje não somente pelas suas músicas como pelos seus espetáculos encenados nos anos de repressão como resposta de resistência à situação do país durante esse período. Adélia Bezerra de Meneses em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* propõe as motivações políticas em quatro modalidades para uma “trajetória em espiral”, que são o “Lirismo nostálgico”, “Canções de repressão”, “Variante utópica” e “Vertente Crítica”.⁵³

Morte e Vida Severina foi o primeiro espetáculo teatral na carreira de Chico, quando ele ia fazer, ainda, 21 anos. Foi ele o responsável pelas músicas do espetáculo. Chico Buarque, muito elogiado por João Cabral de Melo Neto, conta o segredo do sucesso da música no espetáculo: “Com *Morte e Vida Severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando escreveu o poema”.⁵⁴

Como dramaturgo, sua carreira se inicia aos 23 anos, em 1967, quando ele escreve *Roda-Viva*, descrito pelo próprio autor como “desabafo juvenil”. Estreando dia 17 de janeiro de 1968 no Rio de Janeiro, na Guanabara, o espetáculo permanece três meses em cartaz. Em São Paulo a estreia se dá no dia 17 de maio do mesmo ano no Galpão do Teatro Ruth Escobar. Em julho, o teatro é invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas, o CCC⁵⁵. Os cenários foram destruídos e atores foram espancados. Ainda assim, o espetáculo é levado para Porto Alegre, porém a temporada resume-se ao dia da estreia, 3 de outubro de 1968. Depois desse dia o espetáculo é proibido pela censura em todo o território nacional.⁵⁶

Esse é o primeiro dos textos escritos por Chico durante a censura ditatorial. Seus textos eram emblemáticos, polêmicos e contraditórios, características resultantes dos

⁵³ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, HUCITEC, 1982.

⁵⁴ Citado por Affonso Romano de Sant’Anna em *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes. 1986. P.124

⁵⁵ Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização paramilitar anticomunista brasileira, de extrema direita atuante, sobretudo, nos anos 1960 e composta por estudantes, policiais e intelectuais favoráveis ao regime militar então vigente.

⁵⁶ CARVALHO, Jacques Elias de. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. I Ano I nº1. Minas Gerais, 2004.

arbítrios da censura dos anos de 1960 e 1970.⁵⁷ Pelas suas primeiras composições musicais, Chico Buarque fica marcado como “bom moço da música popular brasileira” devido ao lirismo nostálgico de suas primeiras músicas e é devido ao seu primeiro espetáculo como dramaturgo, com elementos autobiográficos, que esse estigma é desfeito. *Roda-Viva* é classificada como comédia musical de dois atos. O espetáculo expõe a música, a sua relação com a televisão e de como ela é apresentada como mercadoria. É muito utilizado o uso da farsa no espetáculo, um dos recursos que denotam a comicidade. A peça não é, porém, feita apenas com o cômico, há também a presença de elementos trágicos. As personagens principais eram Benedito Silva, que no decorrer da peça muda seu nome para Ben Silver e depois para Benedito Lampião apenas com o intuito de manter-se amado e querido pelos fãs e a fim de manter-se na mídia, Juliana, Mané, Anjo da Guarda e o Capeta, além do coro do espetáculo, que usufruía muito do corporal no espetáculo, tem como função comentar, criticar e julgar o que acontece em cena.⁵⁸

A primeira cena da peça é com o coro entrando em procissão e, segundo a própria rubrica, o coro representa um povo “esfarrapado” o que evidencia a crítica social desde o começo existente nesse texto. Entra, então, Benedito, que quebrando a quarta parede, fala diretamente com o público explicando seu papel na peça.⁵⁹ Nesse espetáculo há diferentes mundos que coexistem: o real, que se caracteriza pela presença da plateia e o fictício que é o televisivo, tratado profundamente no texto. Além de, claro, o teatral, que se relaciona com ambos os mundos.⁶⁰

O coro representando o povo transforma-se em garotas propagandas e tomam a plateia gritando para ela “Comprem! Comprem!”. O Anjo da Guarda aparece em cena e conta que será o responsável pela transformação do cantor desconhecido em uma estrela e ídolo de todos, no caso, Benedito. Mesmo Benedito não sabendo cantar, o Anjo diz ser isso o que menos importa. Inicia-se, então, o processo de transformação. O Anjo o vê como uma simples mercadoria, algo vendável, assim como qualquer mercadoria a ser vendida na e pela televisão, fazendo, assim, mais uma crítica, dessa vez para a

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ RABELO, Adriano de Paula. O teatro de Chico Buarque. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado), 1998. p. 12

⁵⁹ HOLANDA, Chico Buarque de. *Roda-viva* (Comédia Musical em dois atos). Rio de Janeiro. Editora Sabiá, 1968

⁶⁰ CARVALHO, Jacques Elias de. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. I Ano I nº1. Minas Gerais, 2004.

manipulação da mídia perante a sociedade. O Ibope é personificado na montagem, ele é transformado em “macacas de auditório” e representa o controlador de audiência. Ele quem revela a aceitação ou a recriminação da população pelo produto, artista ou programa apresentado na televisão. Cada pessoa do coro passa a representar um artista com insucesso que é descartado e jogado para fora do palco até que entra Benedito, o artista querido e venerado por todos. Benedito, agora Ben Silver, já é famoso e reconhecido em muitos lugares. Mané, antigo amigo de Benedito que não aceitou o jogo da *Roda-Viva* e, conseqüentemente, abriu mão da fama, também está em cena. Ele permanece indiferente a todo o estardalhaço feito pelo coro ao Ben Silver e pela sua fala em que Benedito se auto afirma como “o tal”, um grande ídolo de todo o país.

O segundo ato inicia-se com a música *Sem Fantasia*, canção que Benedito canta para Juliana como pedido de desculpas para uma tentativa de reconciliação já que sua carreira de ídolo não permitia que ele tivesse tempo para a sua amada. Juliana retribui o pedido também com uma canção. O dueto/diálogo é interrompido pela chegada do Capeta e da TV. Benedito, que não expunha sua vida particular para a mídia, é acusado, então, por ser casado. Porém é livrado da acusação pelo Anjo, que aparece dizendo que Juliana é sua irmã. Em seguida Benedito vai conversar com Mané, que está sentando, onde tudo sugere, em uma mesa de boteco, bebendo muita cerveja. Uma longa conversa entre ambos é desenrolada, lembrando histórias passadas. É interessante, dentre todas as lembranças, dar atenção especial a uma: ambos eram integrantes do movimento estudantil e lembram amigos que morreram ou foram presos. Já bêbados ambos saem pela rua e são fotografados pelo Capeta que não tarda a divulgar na mídia como se comporta o ídolo das multidões. Com isso o Anjo vê como última saída a doação de todos os bens de Benedito para a caridade. Além disso, propõe que o nome seja mudado para Benedito Lampião. Essa associação faz com que Benedito seja imediatamente remetido ao famoso cangaceiro Lampião, o anti-herói brasileiro do início do século XX. Benedito Lampião vai para os Estados Unidos e lá desfaz a parceria com o Anjo e o Diabo. Por causa disso o Capeta difama Benedito, dizendo para a mídia, dentre outras coisas, que ele é bêbado e homossexual, como se não bastasse tais calúnias, o Capeta diz ainda que Benedito vende a autêntica música brasileira aos EUA. Quando Benedito volta, portanto, ao Brasil, encontra fãs revoltados por ele supostamente ter entregado a valiosa música aos norte americanos. A briga entre Anjo e Capeta se intensifica. O Anjo se vê diante de uma única solução para apartar a situação: a morte de Benedito. Benedito morre em um acidente de automóvel, o Capeta diz que foi suicídio. Juliana,

viúva, aparece vestida como hippie, sendo exaltada levada nos ombros do povo que canta e atiram flores na plateia.

O espetáculo revela claramente a manipulação da mídia perante o ídolo e às pessoas. Para diversos artistas e intelectuais, a peça se guia por um roteiro básico de um dramaturgo iniciante, mas que soube usar de seu reconhecimento como músico que garantia sucesso de público, ainda mais tendo o nome de José Celso Martinez Correa, diretor mais almejado na época. Houve, no entanto, uma separação imediata da dramaticidade do texto e a encenação de Zé Celso. Como, por exemplo, acontece na colocação do crítico teatral Yan Michalski sobre o espetáculo no *Jornal do Brasil* de 1968:

[...] Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã clube adolescente de Chico Buarque de Hollanda que lotava completamente o Teatro Princesa Izabel na estréia de *Roda Viva*. E não era por menos. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Corrêa baseado num roteiro de Chico; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito discutíveis [...] ⁶¹. (MICHALSKI, 1968, p.10)

A encenação era vista, por alguns, como algo destacado do texto. Uma jogada de marketing cultural e teatral. O público fã de Chico Buarque não se encaixava no público consumidor do teatro de Zé Celso, ⁶² que pode ser intitulado como um Teatro de Agressão, que se caracteriza pelo rompimento do estético a fim de tocar a realidade. É frequente o uso do agressivo, do obsceno e da blasfêmia que, quando há um contexto dentro desse tipo de teatro, esses elementos são entendidos e, até mesmo, defendidos. ⁶³ Yan Michalski, porém, é claro ao expor sua opinião sobre a montagem de *Roda-Viva* em sua crítica:

[...]Será difícil, aliás, encontrar uma platéia que possua reais afinidades com este happening, este ritual pagão que José Celso criou, com uma ousadia suicida, com um talento admirável, mas também com

⁶¹ MICHALSKI, Y. *Roda-Viva*. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968. Acesso online em 08/10/2013 http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_roda_yan.htm

⁶² CARVALHO, Jacques Elias de. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. I Ano I nº1. Minas Gerais, 2004. p.6

⁶³ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Agressivo*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 53.

uma selvageria que desta vez me pareceu decididamente exagerada. A impressão que o espetáculo me deixou é a que se trata, antes de mais nada, de uma catarsis particular do diretor, de sua luta pessoal contra os demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver. [...] ⁶⁴
(MICHALSKI, 1968, p.10)

Chico Buarque, em reportagem para o Folheto, diz saber que o público que seu nome, como compositor, atrai para o espetáculo não encontrará o que espera. Ele, ainda na reportagem, deixa claro que é iniciante no campo da dramaturgia e que, por isso, ainda tem muito a aprender. Declara ainda:

[...]Eu não quis fazer “show”, nem mostrar um samba novo. Eu quis fazer teatro na linguagem própria do teatro. ⁶⁵ (BUARQUE, 1968)

Em geral, a crítica da época colocava em questão o exagero pornográfico e de palavrões, que segundo ela, não eram necessários diante do próprio texto e acabavam provocando um constrangimento no espectador. Há, porém, outra perspectiva em que defendiam a montagem por declararem ser uma nova forma de arte, uma ruptura de tudo que já havia sido apresentado até o momento. *Roda-viva* fazia parte da “arte suja”. Trabalhos de Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Celso, entre outros, eram classificados como “arte suja”, que eram trabalhos que não mais se importavam apenas com o entretenimento e uma bela concepção artística, seu principal objetivo era mostrar ao público a realidade brasileira por qual estavam passando. Esse grupo de “artistas sujos” fazia da arte um meio de comunicação para/com o público. Seu objetivo era fazê-lo refletir e enxergar o momento político-social pelo qual o Brasil passava. Era o movimento de esquerda presente na arte brasileira. ⁶⁶

Seis anos depois, em 1973, Chico Buarque, juntamente com Ruy Guerra, escreve *Calabar. – O Elogio da Traição*. A história se desenvolve no século XVII entre os anos de 1630 e 1654 através do Calabar, que é inspirado em Domingos Fernandes Calabar, um mulato pernambucano que luta ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa. Domingos Fernandes Calabar costuma ter uma apresentação um tanto quanto

⁶⁴ MICHALSKI, Y. Roda-Viva. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968. Acesso online em 08/10/2013
http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_rodaviva.htm

⁶⁵ Entrevista de Chico Buarque para o Folheto. Acesso online em
<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/2362/TeRo03%2006-35.jpg?sequence=7>

⁶⁶ CARVALHO, Jacques Elias de. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. I Ano I nº1. Minas Gerais, 2004. p.10

tendenciosa nos livros didáticos da história do Brasil, que acaba sendo visto como um traidor. A peça discute exatamente o conceito de traição, é exposto o lado da traição como algo louvável dependente da sua finalidade. Em entrevista, Ruy Guerra declara que a preocupação principal e inicial ao escrever o texto era a traição e que Calabar veio em seguida com a preocupação da traição. O subtítulo *O Elogio da Traição* é inspirado no título do livro de Erasmo de Roterdam *O Elogio da Loucura*, exatamente pelo fato da inversão de valores que põe a loucura como algo positivo.⁶⁷ Outra questão debatida no texto, mesmo que não explicitamente, é o conceito de pátria e patriotismo. Na época em que se passa o texto, a presença no Brasil dos portugueses, holandeses, espanhóis, além de, claro, os brasileiros, era muito marcante e influenciava todo um país. A intenção dos autores não era reformular ou questionar a história, seu foco estava no Regime Militar vivido no país. A peça não se tratava de uma simples reprodução do passado nem de uma reconstituição histórica. “O passado é utilizado como reflexão do presente.”, declara Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, em entrevista ao *Diário de Notícias* em 1973. Ruy Guerra e Chico Buarque buscaram estabelecer uma analogia entre Calabar e Carlos Lamarca, capitão do exército que desertara em 1969 para integrar a guerrilha armada contra a ditadura, que acabou sendo morto pelas tropas inimigas, assim como Calabar.⁶⁸

O espetáculo foi uma das mais caras produções teatrais da época. Produzido por Fernando Torres Produções, teve destinado à sua montagem cerca de trezentos mil cruzeiros, quando, no dia 20 de outubro de 1974, dia do ensaio para a censura, teve o espetáculo proibido, sendo remontado somente seis anos mais tarde. Em entrevista, Chico faz comparação entre *Roda-Viva* e *Calabar*. O autor declara um amadurecimento, tratando *Calabar* como um espetáculo bem mais elaborado, sendo escrito durante um ano de trabalho, quando *Roda-Viva* foi escrita em um mês e meio. Além da dramaturgia, Chico Buarque compara, também, a montagem:

[...]A montagem de Fernando Peixoto é bastante diferente da do José Celso, apesar do Fernando ter trabalhado muito com ele. É outro tipo de teatro, aquele tipo de teatro de agressão não é a intenção do Fernando,

⁶⁷ VASCONCELLOS, Paulo; Et. al. Cala a Boca Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC RJ, 1973. p.6 Acesso online em 21/10/2013 <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>

⁶⁸ HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. Calabar – O Elogio da Traição. 4ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974

aquele negócio de entrar no meio do público... [...] ⁶⁹ (BUARQUE, 1973, p. 2)

Ruy Guerra, em mesma entrevista, reitera o que disse Chico ao declarar que não há interesse de revolucionar o teatro e que, nessa montagem, a interpretação é, na verdade, “bem quadrada”. Todos os personagens do espetáculo existiram, nenhum foi criado, apenas desenvolvido pelos autores.

Calabar não chega a existir como personagem de fato na peça. A história é narrada pelos personagens Mathias de Albuquerque, Henrique Dias, Filipe Camarão, Frei Manuel Salvador, Sebastião do Souto, Maurício de Nassau, Bárbara e Anna de Amsterdam. Todos existiriam e fazem parte da história.⁷⁰ O espetáculo, que tem como contexto histórico a rivalidade entre Espanha e Holanda pela comercialização do açúcar brasileiro, começa com o Frei, em latim, recitando o Cordeiro de Deus para os moradores ao mesmo tempo em que uma orgia envolve todos os personagens. Em seguida, Mathias – governador a serviço de Portugal - dita a um escrivão uma carta que deverá ser enviada a Calabar. Nesta carta, Mathias, que defende Portugal e seus ideais em oposição aos holandeses, expõe as vantagens que Calabar terá se aceitar prestar serviços à coroa portuguesa. Ao concluir a carta, Mathias encara outro personagem, que representa um torturado. O texto sugere que o torturado seria Calabar. O ambiente desta seria um acampamento militar, não coincidentemente, os autores fazem a ligação com os torturados na Ditadura Militar. Em paralelo a cena do Mathias, frei ambientaliza a história, dizendo quem é Calabar, expondo a sua traição à corte portuguesa e, em seguida, apresenta Bárbara, mulher de Calabar, que canta *Cala Boca, Bárbara*.

Em vários momentos da peça a questão da traição é discutida. O que seria traição e quem, de fato, seria o traidor são perguntas propositalmente não respondidas durante o espetáculo. Abaixo um trecho da peça onde se vê claramente a confusão em cima do tema da peça, a traição:

SOUTO

Governador, talvez não seja o momento, mas fui eu que ...

MATHIAS

⁶⁹ VASCONCELLOS, Paulo; et. al. Cala Boca, Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC RJ, 1973. p.2 Acesso online em 21/10/2013 <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>

⁷⁰ Anna de Amsterdam era, na verdade, uma prostituta chamada Anna de Ferro. O personagem virou Anna de Amsterdam por causa da música.

Já sei, você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes.

SOUTO

Obrigado, mas ...traidor?

FREI

Não, quem trai a Holanda não trai o papa. Traidor é quem trai Castela.

MATHIAS

Traidor é quem trai Portugal.

FREI

Sutilezas históricas, Excelência.

CAMARÃO

Traidor é quem trai Jesus Cristo

DIAS

Traidor é quem trai a pátria.

SOUTO

Traidor é Calabar.⁷¹

Souto, que serve à corte portuguesa, é escolhido para ser infiltrado no acampamento holandês e descobrir os planos de Calabar. Posteriormente, é Souto quem trai Calabar, entregando-o à Mathias. Pode-se ver o jogo de palavras utilizado pelos autores ao escolherem Souto como o infiltrado:

MATHIAS

Esse traidor é de confiança? (*referindo-se ao Souto*)⁷²

FREI

Bem, eu não botaria a mão no fogo...

MATHIAS

Como é que ele se dá com o Calabar?

FREI

É amigo e o odeia⁷³

Mathias tenta convencer o Holandês a entregar-lhe Calabar, que acaba cedendo e entrega-o. A sentença da execução de Calabar é dita em voz *off*, entrecortando a canção *Tatuagem*, cantada por Bárbara. Ao fim da canção Dias, Souto e Camarão se

⁷¹ HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. Calabar – O Elogio da Traição. 4ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974. p.41-42

⁷² Grifo meu

⁷³ HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. Calabar – O Elogio da Traição. 4ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974.

apresentam em tom de récita e, em seguida, é instaurado um diálogo entre os três. Nessa conversa, Souto mostra-se um pouco arrependido e na dúvida se o que fez é o certo. Bárbara desperta em seguida. Ela começa a indagar os três sobre o que seria traição e coloca Calabar como alguém que sabia o que queria e o ideal que defendia, diferentemente de todos os três. Sebastião, então, se declara arrependido. Em canção os três dizem não saber de nada e todos se julgam inocentes. No meio da canção dá-se a morte de Calabar.

Anna abre o segundo ato com a canção *Vence na vida quem diz sim*. Maurício de Nassau aparece em cena pela primeira vez. Chegando ao Brasil após a morte de Calabar, diz repetidas vezes “tu não morreste em vão”. Nassau chega como governador-geral de Pernambuco grita ao povo diversas promessas políticas. Bárbara encontra-se com Souto em pleno Recife. Sem entender porque Sebastião está em terras holandesas, ela pergunta o que ele quer. Souto, então, se declara a Bárbara e a chama para fugir com ele. Bárbara recusa, pois diz ainda viver por Calabar e pelo mundo que ele lutou. Souto canta *Você vai me seguir* e, ao fim da canção, os dois se amam. Bárbara diz estar com Souto, pois acredita que ficar com o homem que traiu Calabar seja uma forma de estar mais perto dele. Na próxima cena, Frei está celebrando a Santa Missa quando Nassau chega interrompendo-o e fazendo um brinde a Dom João IV, rei de Portugal. Ninguém entende muito bem essa posição de Maurício de Nassau, até que ele explica que o verdadeiro inimigo é a Espanha. Em seguida, uma cena entre Souto e Bárbara. Em um surto, Souto não aceita a paz entre Holanda e Portugal e diz viver para a guerra. Os holandeses, então, entram e matam Sebastião. Anna, assim como fez quando Calabar morreu, tenta consolar Bárbara que, por fim, acabam, também, se amando.

Bárbara é a personagem que reflete o lado político esquerdista dos autores. Através das falas dela, eles buscam mostrar o quanto é arriscado defender ideais contrários ao de quem estar no poder, no caso do período ditatorial, os militares. Próximo do final do espetáculo, Bárbara fala com convicção:

BÁRBARA

Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, dos portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra-de-vidro. E

o povo jura que cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz.⁷⁴

A última fala da peça, antes da canção *Ode aos Ratos* em que todo o elenco canta, é de Bárbara “convidando” o público a ser, também, traidor, fazendo-os refletir:

BÁRBARA

Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginas que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.⁷⁵

Em ambos os espetáculos, assim como a maioria das montagens dessa época, acaba por ter como mote das histórias o mesmo assunto: a Ditadura Militar do Brasil.

⁷⁴ HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. Calabar – O Elogio da Traição. 4ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974.

⁷⁵ Ibidem

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os tempos do Teatro de Revista, onde as situações e acontecimentos políticos eram satirizados, o teatro brasileiro veio se tornando um importante meio de comunicação como defensor de opinião. Durante a Ditadura Militar no Brasil, os pensamentos esquerdistas de artistas eram expostos nos palcos dos teatros, principalmente, do Rio de Janeiro e de São Paulo, fazendo, assim, com que a população pudesse refletir, também, sobre o outro lado da questão, contrapondo os ideais de quem estava no poder.

Durante a pesquisa, fica claro o quanto o teatro engajado foi um importante meio de comunicação para com a população. A arte era mostrada na sua essência e feita com o principal intuito de provocar a reflexão.

Quando o assunto é censura, somos levados a pensar diretamente em Ditadura Militar. Teoricamente, a censura foi extinta na Constituição de 1988, onde é declarado no artigo 5º, inciso 9 que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Porém, em pleno século XXI, mesmo que camuflada, ainda existe censura no país. Há apenas uma mudança no motivo que a rodeia. Quando, durante a Ditadura Militar, tudo que fosse contra os ideais políticos de quem estava no poder era censurado, hoje, censurado é o que for contra os interesses comerciais das empresas patrocinadoras do projeto. A censura da cultura nos dias de hoje está presente, na verdade, desde a criação de um projeto.

Hoje, para que um projeto cultural saia do papel é preciso de investimento financeiro de empresas. Uma pessoa física dificilmente investe dinheiro em um projeto, pois, diferentemente dos anos passados, esse investimento, muito provavelmente, não será ressarcido. A cultura, no Brasil, não é auto-suficiente, e é por isso que é um risco ela se auto-financiar. Por isso, as empresas são a fonte financeira atual para o mercado cultural e é, então, que acontece o que seria uma autocensura. Idealizadores escrevem o projeto a fim de agradar, primeiramente, o governo, para ter seu projeto aprovado na Lei de Incentivo para que assim seja possível a captação financeira e, em seguida, para agradar o patrocinador, que viabilizará a execução do projeto. É esse, porém, o caminho mais viável – se não o único - aos agentes e produtores culturais que pretendem arranjar financiamento para que seu projeto aconteça.

Mesmo que hoje em dia a cultura tenha um estudo, respeito e entendimento mais aprofundado do que durante os anos da Ditadura Militar, alguns valores e ideais daquela época foram perdidos. Os espetáculos musicais produzidos no Brasil atualmente são, em geral, visto pela classe artística como um “teatro comercial”, uma máquina de produção artística cultural onde o grande interesse é ganhar dinheiro. Esse pensamento pejorativo dá-se pelo fato de que os maiores patrocínios são depositados nesses espetáculos, chegando a casa dos milhões de reais e, mesmo com um excelente patrocínio financeiro, o valor dos ingressos chega, na maioria das grandes montagens de musicais, a o valor superior a R\$100,00. Além disso, o Teatro Musical Brasileiro tem se restringido, atualmente, a montagens biográficas, como os espetáculos já montados e de grande sucesso *Tim Maia – O Musical*, *Cazuza – Pro dia nascer feliz*, *O Musical*, *Elis*, *A Musical*, *Gonzagão*, *A lenda*, entre outros ainda não estreados, mas já em processo de pré-produção, como, por exemplo, *Cássia Eller – O Musical*, com estreia prevista para janeiro de 2014. Esse tipo de teatro tem se tornado apenas uma forma de entretenimento sendo, dificilmente, uma porta para discussão política e muito distante do teatro engajado produzido no século passado.

O momento político pelo qual o Brasil vem passando é outro. Não vivemos em um país ditatorial - pelo menos não explicitamente - o que pode ser um dos motivos pelo qual o teatro engajado esteja, praticamente, extinto. Há também o fator financeiro, já antes comentado. Sendo o teatro musical a “galinha dos ovos de ouro” dos escritores e dramaturgos do momento, não há estímulo que os faça discutir, criticar e refletir sobre o governo e a política, já que, como dito anteriormente, são deles dependente para que o projeto seja patrocinado e que, portanto, possa acontecer.

Há, porém, algo que é indiscutível. O teatro, em geral, é uma representação da realidade, da sociedade e de seus costumes e desalentos, o que o torna, portanto, uma arte quase que indissociável da vida e, conseqüentemente, da vida política, que permeia o indivíduo.

REFERÊNCIAS

PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

AMARALA, Maria Adelaide. Dercy de cabo a rabo. Editora Globo. São Paulo, 1994

MACKSEN, Luiz. Revista de Teatro, nº526 julho/agosto 2011

SCHENKER, Daniel. Revista de Teatro, nº 526 julho/agosto 2011.

GOMES, André Luiz e MACIEL, Diógenes André Vieira. Dramaturgia e Teatro: intersecções. Editora EDUFAL. Maceió, 2008. p. 152-153

CAMPOS, Flávio de e GARCIA MIRANDA, Renan. A escrita da História. São Paulo. Editora Escala Educacional, 2005- p. 576-578

ARRUDA, José Jobson de A. e PILETTI, Nelson. Toda a História. História Geral e História do Brasil. São Paulo, Editora Ática, 2005. p. 422-427

LAEMMERT, Eduardo e LAEMMERT, Heinrich. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e da província do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Editora Tipografia Nacional, 1889

COSTA, Cristina. Censura em Cena – teatro e censura no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ABREU, Alzira Alves. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930 . Editora Fundação Getúlio Vargas , 1984

SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a censura. Revista Anagrama. São Paulo, 2008/2009

GASPARI, Elio. A Ditadura Envergonhada. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p.129

RABELO, Adriano de Paula. O teatro de Chico Buarque. São Paulo. Universidade de São Paulo, 1998

CAMPOS, Claudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes. São Paulo. Editora Perspectiva, 1988.

RABELO, Adriano de Paula. O teatro de Chico Buarque. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado), 1998.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo, HUCITEC, 1982.

CARVALHO, Jacques Elias de. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. I Ano I nº1. Minas Gerais, 2004.

HOLANDA, Chico Buarque de. Roda-viva (Comédia Musical em dois atos). Rio de Janeiro. Editora Sabiá, 1968

HOLANDA, Chico Buarque de e GUERRA, Ruy. Calabar – O Elogio da Traição. 4ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974

OLIVEIRA, Rafael. As Origens do Teatro Musical. Texto Adaptado do artigo American Musical Theatre, 1961 de David Ewen e do site <http://www.musical101.com> de John Kenrick. Disponível em <https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro/material-teorico/1-as-origens-do-teatro-musical> . Acesso em 28/12/2012.

VELLOSO-POMPOLHA, Augusto. Teatro Musicado e Censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa em Comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel de Silveira (Biblioteca da ECA/USP). Acesso online em 26/12/12
(<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0829-1.pdf>)

MARQUES DE FREITAS FILHO, José Fernando. Com os Séculos nos olhos – teatro musical e a expressão política no Brasil. Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2006. Acesso online em 25/02/2013
http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/4476?mode=full&submit_simple=Mostrar+item+em+formato+completo

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL / Teatro. Teatro de Revista. Acesso online em 18/12/2012
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=614

MENEZES, Lená Medeiros. (Re)inventando a noite: O *Alcazar Lyriquee a cocotte comédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. Revista Rio de Janeiro, n 20-21, 2007. Acesso online em 19/01/2013
https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:HtBZfUjzqrAJ:www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf+&hl=en&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESh6A-kDuFuv6dYebmirv-40P-

[Z1ZAAmtzvmYOwSuVa1kj4KnrBt0VteiR-f0uS45-](#)

[EdXiontltWLI1hEtq8KGVx3ujuQrpnhGk5o64oWD68jy1vcfqBEW3wJK MFvpKZ8ucbJ6E&sig=AHIEtbRA9p WLIh1RmUlt4e1rOplKpae1w](#)

MARIANO, Maria. Um Resgate do Teatro Nacional O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922). Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) 2008. Acesso on line em 28/12/2012

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../MAIRA_MARIANO.pdf

Teatro de Revista. Site da UNICAMP. Acesso online em 19/01/2013

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Bilontra/trevista.htm>

FILHO, José Fernando Marques de Freitas. "COM OS SÉCULOS NOS OLHOS" – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós- Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, maio de 2006. Acesso online em 19/01/2013

<http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>

GADELHA, Marina. Redescobindo as Revistas. Trabalho de organização e pesquisa acerca das partituras das revistas de Manoel e Walter Pinto. Acesso online em 16/01/2012

<http://www.funarte.gov.br/brasilememoriadasartes/acervo/walter-pinto/redescobindo-as-revistas/>

SESC SÃO PAULO. Revista E nº87. Artigo Teatro de Revista entre Plumas e Paetês. Acesso online em 18/12/2013

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=192&Artigo_ID=2975&IDCategoria=3154&reftype=2

Ato Institucional nº4. Acesso online em 13/03/2013

http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_5.htm

SOUSA, Rainer. AI-5. Acesso online em 13/03/2013 <http://www.brasilecola.com/historiab/ai5.htm>

ROSA, Seleste Michels. Censura teatral no Brasil: Uma visão histórica. Revista nº14. Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2009. Acesso online em 21/09/2013

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_08.php

ROSA, Selesté Michels. Censura teatral no Brasil: Uma visão histórica. Revista nº14. Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2009. Acesso online em 21/09/2013

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_08.php

CRUZ, Mônica de Souza Alvez – O processo de censura à peça teatral Calabar. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 5-12 Acesso online em 20/03/2013

<http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/upload/textos/23.pdf>

SCHILLING, Voltaire. A Era JK, otimismo e esperança. Acesso online em 25/03/2013

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/brasil/2002/09/19/000.htm>

NAGASAKI, Samilla Akemi. Dei vilão a herói nas canções do musical Arena Conta Zumbi. Revista Horizonte Científico, vol5 nº1. São Paulo, 2011 Acesso online em

<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/1218507/04/2013>

BISPO, Marlucy Mary Gama. Morte e Vida Severina – Uma Análise Cultural. Revista Fórum Identidades ano 3, volume 6, 2009. Acesso online em 05/04/2013

http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_6/SESSAO_L_FORUM6_05.pdf

MICHALSKI, Y. Roda-Viva. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968. Acesso online em 08/10/2013

http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_roda_yan.htm

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Agressivo. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 53.

MICHALSKI, Y. Roda-Viva. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968. Acesso online em 08/10/2013

http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_roda_yan.htm

Entrevista de Chico Buarque para o Folheto. Acesso online em

<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/2362/TeRo03%2006-35.jpg?sequence=7>

VASCONCELLOS, Paulo; CÉLIA, Maria. Cala Boca, Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC RJ, 1973. p.6 Acesso online em 21/10/2013

<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>

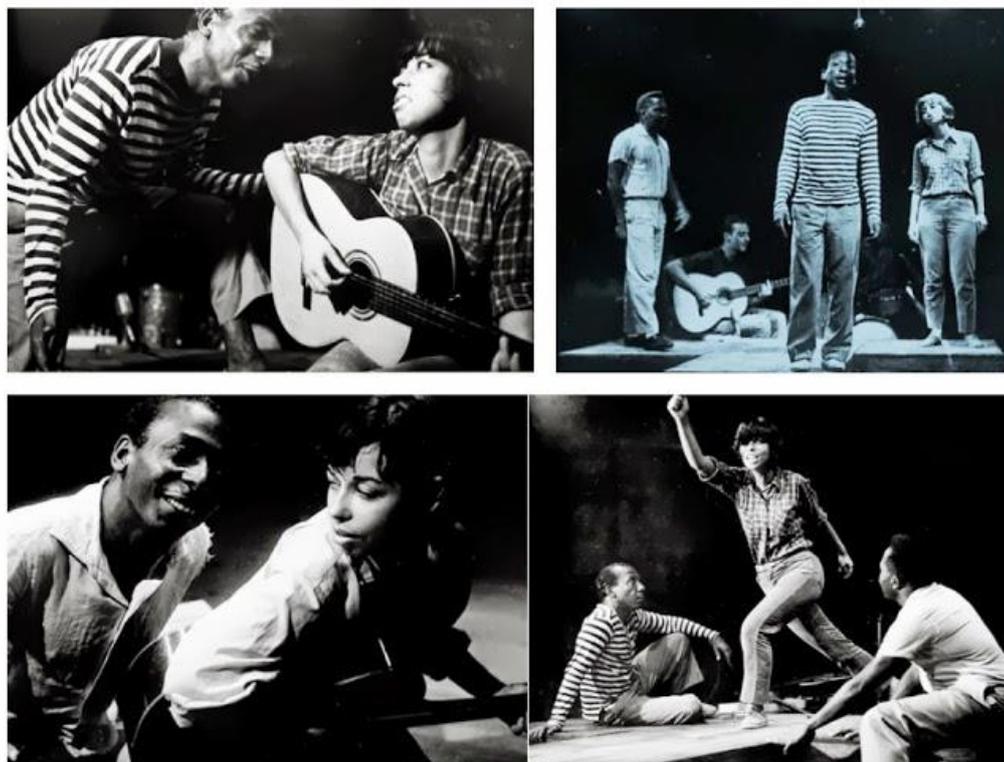
VASCONCELLOS, Paulo; CÉLIA, Maria. Cala Boca, Bárbara (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar).
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC RJ, 1973. p.2 Acesso online em 21/10/2013
<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>

ANEXO A



Uma das primeiras Revistas produzidas por Walter Pinto

ANEXO B



Fotos do espetáculo *Show Opinião*

ANEXO C



Foto do espetáculo *Arena Conta Tiradentes*. À esquerda, Gianfrancesco Guarnieri, à frente, e Jairo Arco e Flexa, ao fundo; no centro, Cláudio Pucci, em primeiro plano, David José (Tiradentes), em segundo plano, e Renato Consorte (Carrasco), ao fundo; à direita, Célia Helena, à frente, e Sílvio Zilber, ao fundo. Cena: Sentença