

Teatro do Mundo

Teatro e Violência
Theater and Violence

Titulo

Teatro do Mundo
Teatro e Violência

Edição

Centro de Estudos Tetrais da Universidade do Porto
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Capa

Cristina Marinho

Impressão e Acabamento

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Tiragem

20 exemplares

Depósito Legal

439138/18

ISBN

978-989-95312-9-1

Os artigos publicados são da inteira
Responsabilidade dos respetivos autores

RODA VIVA – O ATAQUE

José Carlos Andrade

Escola Morumbi

Coordenador Pedagógico

São Paulo – SP – Brasil

Muita gente se pergunta: Mas o que é RODA VIVA? Vamos tentar esclarecer a metáfora, para que possamos compreender como esse dito popular se aplica ao contexto político nos difíceis anos da ditadura militar. A composição musical homônima de Chico Buarque de Hollanda, nascida em meio ao vendaval imposto pelo regime repressivo que varreu o Brasil de 1964 a 1985, representava, fundamentalmente, o fim da liberdade de expressão.

Nesse período a censura avaliou tudo que lhe caiu em mãos com severidade, inúmeras vezes reforçada por uma inegável ignorância, em seu aspecto mais amplo. Uma forma encontrada por quem desejava passar despercebido pelo crivo da censura era valer-se da linguagem figurada, da cifra, ou de uma coisa que quer dizer outra, quando essa coisa não pode ser dita

abertamente, com clareza e objetividade. Foi necessário buscar atalhos, já que não era permitido ir direto ao assunto, sob pena de desagradar os intolerantes juízes impostos pelo governo para apreciar a produção artística nacional.

Mas, enfim, o quê queria dizer o compositor com o título dessa música? Vamos à resposta: RODA VIVA é uma fala corrente no linguajar do povo brasileiro, apesar de não aparecer nos dicionários formais. RODA VIVA, na maioria das vezes em que o termo é aplicado, significa um movimento incessante, um corrupio, um redemoinho intenso, uma corrida labiríntica, uma força estranha e incontrolável que, superior às nossas forças, nos afasta de propósitos e objetivos.

Na letra da música RODA VIVA, assim como no texto teatral criado pelo mesmo autor, a ideia desse turbilhão está curiosamente associada à morte, à extinção, ao ponto final que se coloca diante de grandes ideais. É a RODA VIVA que força o indivíduo a abortar a capacidade de decidir o próprio destino, ou de adquirir autonomia plena.

Até hoje há alguma dificuldade em dizer o que nasceu primeiro: a música, ou a peça. É indiscutível que a música participou do III Festival da Música Popular Brasileira, produzido pela Rede Record de Televisão em 1967, tendo se classificado em terceiro lugar nesse certame. A peça apareceu apenas no ano seguinte, mas temos a sensação de que as duas coisas sempre andaram lado a lado no âmbito da criação.

A música agradou ao público instantaneamente e em muito pouco tempo estava nas paradas de sucesso. Chico Buarque, um jovem autor-intérprete, praticamente estreante, tinha vários atributos que, combinados, poderiam convertê-lo, em pouquíssimo tempo, em um ídolo nacional, pronto para agradar a todas as camadas da sociedade. Faz-se necessário destacar algumas das características que colaboraram para que se fixasse na imagem de uma mesma pessoa as representações da juventude, da beleza, da simpatia, da ingenuidade, da inteligência e também da passividade da população brasileira.



Chico, muito jovem, (tinha apenas 24 anos na época) estudava arquitetura em uma das melhores universidades do país e, além da fina estampa, ostentava encantadores olhos verdes, que impressionavam logo à primeira vista. O promissor artista não escondia sua timidez, própria de pessoas sensatas e recatadas. Ao se expressar, Chico deixava que transparecessem suas raízes fincadas na alta burguesia paulistana. A soma desses ingredientes era a fórmula mágica para que um novo ídolo brotasse em estado de graça para arrebatrar multidões.

Produtores, divulgadores, empresários e todos os demais que emprestavam sua força para que se movesse a esmagadora máquina midiática não contavam com a consciência do artista e sua acentuada visão crítica das engrenagens que começavam a triturá-lo.

Usando como ponto de partida sua própria experiência de vida, nasceu a peça que, talvez, já estivesse esboçada na mente do criador, no momento em que a música era composta. Logo na primeira estrofe, a letra da música refere-se ao esforço necessário para sobreviver a esse processo de desumanização e do quanto a voracidade do motor propulsor se alimenta da energia vital do artista, despersonalizando-o e utilizando-o como matéria prima consumível e descartável.

“Tem dias que a gente se sente Como quem partiu ou morreu,
A gente estancou de repente Ou foi o mundo então que cresceu.
A gente quer ter voz ativa, No nosso destino mandar, Mas eis
que chega a roda viva E carrega o destino pra lá. Roda mundo,
roda-gigante, Roda-moinho, roda pião, O tempo rodou num
instante Nas voltas do meu coração.”

Tanto a música quanto a peça RODA VIVA traduzem fielmente o espírito do final dos anos 60, quando assistimos ao nascimento de uma indústria cultural, apoiada pelo poder televisivo, narrando a trajetória de um indivíduo comum que, descoberto pelos veículos de comunicação, é, da noite para o dia, transformado em ídolo das massas.

Estávamos naquele instante, quatro anos distantes do golpe militar que havia derrubado o vice-presidente eleito, João Goulart, que assumira o cargo após a renúncia de Jânio Quadros.

O teatro foi um dos veículos mais duramente atingido pela censura, que o transformou no alvo preferido para os seus ataques. Há que se acrescentar que, para mascarar a verdadeira face da ditadura, alardeava-se, por meio da propaganda paga pelo governo, que o Brasil vivia um momento de incomparável progresso econômico, chamado então de “milagre brasileiro”.

Nesse mesmo instante, forças de oposição organizaram-se em grupos de resistência que, reproduzindo um esquema de

guerrilha urbana, visando a obter fundos para o movimento, assaltaram bancos, sequestraram embaixadores, assim como altos executivos do mundo dos negócios, que foram posteriormente trocados por presos políticos, que se amontoavam nas prisões da ditadura.

O objetivo maior desses militantes, sem dúvida, era derrotar o governo militar, destituí-lo do poder por força das armas (se preciso fosse) e instalar um governo socialista em todo o país.

Durante esse processo, enquanto as forças repressoras tornavam-se cada vez mais severas, asfixiando por completo o direito de expressão, o teatro brasileiro, valendo-se da metáfora, atravessava uma de suas mais criativas fases, com espetáculos memoráveis que, apesar dos esforços da censura, foram levados aos palcos, principalmente nos teatros de Arena e Oficina.

Hoje, quase meio século depois, observando a rota percorrida, percebemos que RODA VIVA, a peça teatral dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, mentor oficial do Teatro Oficina, colocou

o Brasil entre os países que traziam algo de novo por meio de suas experiências cênicas.

Com o caos político imperando no território brasileiro, o espetáculo adquiriu um providencial tom de insolência e implícito protesto, porque conseguia apresentar sobre o palco, por meio das personagens criadas por Chico Buarque, uma exposição dos vícios oriundos do regime militar, tais como a repressão religiosa, a brutalidade das autoridades à qual se encontravam expostas as classes marginalizadas, reforçada pela hipocrisia própria das famílias burguesas, dispostas a compactuar com a consolidação do novo sistema.

O espetáculo RODA VIVA, valendo-se da insubordinação, do humor, da galhofa, da alegria carnavalesca e da crítica ácida e contundente, levava para o palco os ecos das multidões das ruas, que não encontravam um escape para manifestar sua insatisfação.

Muito antes da estreia oficial no Rio de Janeiro, em 15 de janeiro de 1968, o espetáculo já despontava como um embrião da

revolução cultural que, desafiando o poder autoritário da censura, insistia em dar seu testemunho sobre a situação política do país, com o intuito de conscientizar a população e, automaticamente, incitá-la à reação.

RODA VIVA, a peça, fundamentalmente conta a história de um indivíduo comum, chamado Benedito da Silva; um nome tipicamente brasileiro. Benedito da Silva, operário de ocupação modesta, acredita que pode ser cantor, mas desconhece os caminhos que podem conduzi-lo ao estrelato. Em busca dessa estrada, nosso herói cai nas mãos de um inescrupuloso agente que, disfarçado de anjo da guarda, acena-lhe com um futuro luminoso. Benedito da Silva deixase levar e, sem opor resistência, é convertido em Ben Silver que, apesar de estar coberto de prata da cabeça aos pés, representa uma figura opaca, sem vontade própria, inteiramente manipulada pela indústria fonográfica e pelas mídias, propondo ao espectador uma reflexão em torno do surgimento e dos efeitos da sociedade de consumo.

A peça escrita por Chico Buarque possui uma estrutura frágil, linear, sem grandes complexidades dramatúrgicas. O enredo apresenta sobre o palco o calvário de um ídolo, devorado pelo seu próprio público.

Sob o ponto de vista da uma análise histórica, observamos um paralelo inquestionável com os autos medievais europeus, nos quais o caminho dos mártires cristãos, da materialidade terrena até a eternidade celestial, é marcado pelos inúmeros sacrifícios que lhes são impostos para que, finalmente, possam alcançar um estado de santidade. Ainda como nos autos, duas personagens de capital importância destacam-se ao longo da trama em RODA VIVA: o anjo e o diabo.

O ambicioso e demoníaco empresário, que lhe abre todas as portas e o transforma em outra “persona”, é representado por um anjo da guarda, assim como o demônio é a encarnação da consciência do artista, que se recusa a permanecer em silêncio.

As coisas parecem estar indo muito bem para todos. Ben Silver é aclamado quase como uma divindade de norte a sul do país e

com isso perde sua individualidade, passando a ter uma vida pública que, até então, havia permanecido restrita aos limites de sua intimidade.

Como na letra da canção, “o tempo rodou num instante, nas voltas do meu coração”, alguns meses depois de excessiva exposição, os consumidores estão cansados daquela imagem cintilante que, a partir de um determinado momento, parece incompatível com a miserável realidade do país. Algo precisa ser feito com a máxima urgência, para que a máquina continue em andamento.

O diabólico anjo da guarda concebe um plano para salvar e redimir o ídolo recém-criado: convertê-lo em outra persona, em concordância com as novas tendências sociais. Ben Silver é posto de lado e, em seu lugar, surge Benedito

Lampião, um cantor de esquerda, entoando canções de protesto e apregoando a guerrilha urbana, a reforma agrária e o socialismo como salvação para o país.

O figurino de prata rutilante é abandonado e o novo ídolo cobre-se de material cru, identificando-se com as classes menos privilegiadas. A estratégia de substituição de um ídolo por outro não funciona e o público, revoltado, devora Benedito Lampião em um ritual canibalesco. O anjo da guarda, sempre em estado de prontidão, de imediato apela para a viúva de Benedito da Silva e, com a ingênua concordância da jovem senhora, converte-a em uma cantoracelebridade, coberta de referências religiosas, intencionalmente criadas para difundir uma ideia de perdão e piedade. O novo ídolo agora é uma santa e já está pronto para ser consumido pela massa faminta.

Mais do que o texto, enquanto dramaturgia, o que se sobressaía na encenação era a irreverência e o humor corrosivo e escancarado imposto pelo diretor da montagem, Zé Celso Martinez Corrêa. A encenação desse consagrado diretor revelava e apontava o ridículo de todos os que favoráveis ao golpe militar implantado há quatro anos, possuíam alguma representatividade na cultura brasileira. Zé Celso convidou Flávio Império, arquiteto, cenógrafo e figurinista de projeção

nacional, para conceber a ambientação cênica e os muitos trajes utilizados pelo numeroso elenco.

Flávio lançou mão daquilo que era o estilo corrente no final dos anos 60: o Tropicalismo - um movimento de ruptura que subverteu os valores estéticos em todos os segmentos das manifestações artísticas.

O Tropicalismo, desde o lançamento de suas raízes, recebeu uma notável influência das muitas transformações pelas quais passava a cultura brasileira e internacional, assim como de algumas correntes de vanguarda como, por exemplo, o Concretismo, conduzido mais notadamente por artistas plásticos. O Tropicalismo, que também ficou conhecido como Tropicália, teve um caráter revolucionário ao fundir as características mais tradicionais da imagética nacional com inovações estéticas vindas de outros territórios, como a Pop Art, por exemplo. Propagou-se pelos ares uma necessidade de legitimação da brasilidade, que se traduzia pelos seus ícones mais significativos, tais como abacaxis, papagaios, coqueiros,

baianas e tudo o mais que fosse parte do imaginário popular nacional das camadas mais baixas da população.

Flávio Império misturou esses ingredientes com espantosa criatividade, dosando os elementos para que nada ultrapassasse os limites do verossímil, sem no entanto abrir mão das muitas metáforas que, devido à sua clareza, eram imediatamente decodificadas pelos espectadores. Exemplo notório é a representação do público consumidor, apresentado no espetáculo como um coro de macacos irracionais, que se deixavam levar pela voz de comando que soasse mais forte. Graças ao inspirado talento de Flávio, o visual de RODA VIVA tornou-se um marco inesquecível para todos que tiveram o privilégio de assistir à montagem.



A anárquica direção de Zé Celso, sublinhada pela concepção surrealista de Flávio Império, foram responsáveis por um surpreendente resultado final que saltava aos olhos e despertava os sentidos. Anjos e demônios, santas e prostitutas, libertinos e puritanos, o sagrado e o profano, assim como a direita e a esquerda foram postos lado a lado em um espalhafatoso e colorido carnaval. Mais do que o próprio conteúdo, a forma empregada para levantar o espetáculo, por si só, já era um

elemento de provocação que impedia a plateia de permanecer indiferente.



Desde a sua primeira apresentação, o espetáculo foi considerado pela censura como "degradante" e "subversivo". Segundo o censor responsável na época, Mario F. Russomano, o autor, Chico Buarque de Hollanda, fruto de uma família tradicional paulistana e, supostamente, um elemento visto até então como inofensivo, "criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados de nossos antepassados". Era como se o ídolo estivesse apunhalando pelas costas, da maneira mais ingrata possível, todos aqueles que haviam hipotecado sua confiança e contribuído para que o artista atingisse o desejado estado estelar. Este era um pecado

imperdoável e algum castigo deveria ser imposto ao infiel para que a ordem e o equilíbrio imaginados pelo sistema ditatorial fossem mantidos. Impossibilitadas de agir às claras, em plena luz do dia, as forças repressivas atacaram na calada da noite. Vinham protegidas pela máscara de uma organização que defendia os interesses governamentais e não hesitava em punir, física e moralmente, aqueles que se rebelassem contra as regras estabelecidas. Nascia assim o CCC – Comando de Caça aos Comunistas.

De acordo com as revelações feitas por alguns dos elementos que compuseram essa facção, o CCC surgiu por volta de 1963, quando o mundo ocidental atravessava uma fase conhecida como Guerra Fria. A oposição de forças entre os Estados Unidos e a União Soviética, polarizando o planeta entre o capitalismo e o socialismo, levou à difusão generalizada, do lado mais ocidental do planeta, de um temor irracional, representado pelo avanço do comunismo.

A classe média foi o solo preferido para que se plantasse a semente de que o avanço da esquerda no Brasil representava uma ameaça a todos os valores até então constituídos.

Não há dados oficiais, mas estima-se que, só no Estado de São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas, podia contabilizar em suas fileiras um expressivo número de mais de 5 mil integrantes. Este contingente compreendia desde aqueles que eram apenas partidários das mesmas ideias reacionárias, até atingir outros elementos mais inflamados, dispostos a conter o perigo vermelho, valendo-se para isso de qualquer meio.

O CCC era composto na sua grande maioria por rapazes bem nascidos e bem alimentados, produto de uma burguesia acomodada que temia pela perda de suas regalias. Muitos eram estudantes dos cursos superiores da Universidade Mackenzie, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e da Pontifícia Universidade Católica. Essas três colunas, é preciso que se diga, representavam a base de sustentação dos nichos de formação da intelectualidade acadêmica brasileira, que crescia acobertada pelas forças reacionárias do sistema.

Mas o CCC não era integrado apenas por jovens estudantes. Em suas fileiras encontravam-se também policiais e membros de organizações da direita católica, como a Opus Dei e a Tradição Família e Propriedade. Esta última tinha posição de destaque por aliciar jovens, que se deslocavam do interior em direção à capital, seduzidos por promessas de um futuro grandioso, no qual agregariam à sua pessoa os papéis do cidadão bem sucedido, assim como o do salvador da pátria, que livraria a nação da rubra invasão. Muitos dos seus membros agiam como delatores ou espiões a serviço dos órgãos oficiais, recebiam treinamento militar e frequentemente andavam armados.

Toda a documentação que se tem desse período permanece ainda obscura e a história vem sendo constantemente reconstruída, conforme vão surgindo novos dados. O pouco do que se sabe está baseado em relatos, sendo que muitos deles são oriundos de fontes não identificáveis.

Um desses relatos informa que em 1964, logo após o golpe militar, os integrantes do CCC invadiram e destruíram a Rádio MEC, no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que esta foi a primeira ação "oficial" do Comando, na defesa do novo regime.

Protegido pela impunidade, o CCC estendeu suas garras e, em uma de suas lúgubres empreitadas, fez de RODA VIVA um alvo fácil. O intuito primeiro era asfixiar a continuidade do espetáculo, por entendê-lo como um foco de oposição ao sistema, que, pelo sucesso da encenação, ganhava a cada dia um número maior de simpatizantes.

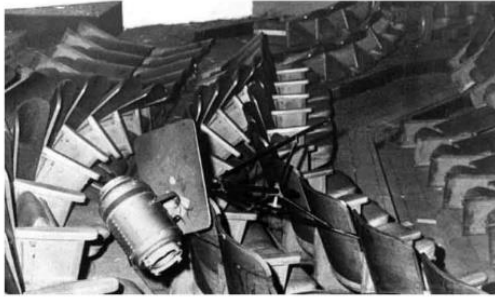
18 de julho de 1968. Esta foi a data previamente estabelecida para que se desse o ataque ao espetáculo RODA VIVA. Nesse dia, aproximadamente 30 rapazes componentes do CCC estavam infiltrados na plateia. Usavam terno e gravata, destoando da vestimenta casual usada pela maior parte dos espectadores. Atores da encenação lembram que aquela sessão em particular, sem que se soubesse exatamente a razão para isso, foi tensa e nervosa. O público reagiu diferentemente da forma habitual e havia um clima de perigo suspenso no ar.

Ao final do espetáculo, friamente aplaudido pelo público, os componentes do CCC esperaram que todos os espectadores se retirassem da sala, enquanto se distribuía pelo espaço, ocupando posições estratégicas para o ataque. Assim que o teatro esvaziou, como em um ritual, os 30 atacantes calçaram uma luva na mão esquerda, que serviria como instrumento de identificação entre o grupo. Um apito estridente soou por todo o ambiente e este era o sinal combinado para desencadear o ato de agressão.

A primeira ação programada foi contra as condições materiais do teatro em si. Cinco jovens armados, ocupando os fundos da sala, se incumbiram de destruir o suporte técnico do auditório, incluindo refletores, mesa de luz, equipamentos de som, assim como os instrumentos musicais utilizados pela banda que se apresentava ao vivo. Outros se dirigiram rapidamente para os camarins, surpreendendo o elenco que ainda não havia se dado conta do que estava acontecendo. Cinco minutos foi o tempo necessário para que essa ação conjunta depredasse as instalações do teatro e agredisse atores e técnicos da montagem.

Armados com cassetetes, socos ingleses por baixo das luvas, os invasores destruíram tudo que encontraram pelo caminho, obrigando os atores, semidespidos, a atravessar um “corredor polonês”, onde sofreram agressões físicas e verbais de todos os tipos.

Decorridos cinco minutos, da mesma forma como havia entrado, o grupo em uníssono abandonou rapidamente o teatro, deixando um rastro de destruição atrás de si. O saldo desse assalto de surpresa foi deplorável: atores e técnicos da companhia receberam golpes tão fortes que provocaram fraturas severas. Atrizes tiveram suas roupas rasgadas, receberam insultos de toda ordem e alguma delas, em um gesto que demonstra requintes de crueldade, tiveram os seios queimados por cigarros. A maior parte dos componentes do grupo responsável pela encenação de RODA VIVA passou por alguma espécie de afronta, sendo que muitos foram levados a um hospital próximo para atendimento imediato e posterior exame de corpo de delito na delegacia mais próxima.



Marilia Pera, notável atriz brasileira recentemente falecida, foi agredida enquanto ainda estava no camarim. Primeiro golpearam-na no estômago, em seguida rasgaram suas roupas e a arrastaram seminua para a rua em frente ao teatro. Em um jornal da época, a atriz declarou que estava próxima a um espancamento coletivo e tal não se deu porque sua camareira, uma senhora com mais de 60 anos, jogou-se em cima dela na tentativa de protegê-la do ataque.

Fazendo um balanço final, constatamos que as instalações do teatro foram depredadas e o elenco covardemente agredido, mas, certamente, ainda que isso não fosse o objetivo consciente, o grande atingido era Chico Buarque de Hollanda que, por meio dessa ação, recebia o castigo merecido por ter se voltado contra aqueles que o haviam ajudado em sua vertiginosa escalada rumo ao sucesso.

O ataque ao espetáculo RODA VIVA foi intensamente repudiado pela classe teatral paulistana que, liderada por Cacilda Becker, exigiu das autoridades constituídas que providências cabíveis fossem tomadas, para que os agressores fossem identificados e punidos. O governo prometeu dar início às investigações mas, em síntese, nada de concreto foi apurado e nenhuma detenção realizada. O espetáculo cumpriu sua temporada até o final de setembro, com casa lotada, considerando-se que as notícias sobre a agressão haviam despertado ainda mais o interesse do público.

As ameaças continuaram brotando de diversas fontes e nunca mais os atores conseguiram recuperar o clima de segurança,

representando sempre como se estivessem pisando em um terreno minado, que poderia explodir a qualquer momento.

Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, era a próxima cidade a ser visitada pela companhia, agora com outro elenco, mas ainda com o mesmo impacto que havia provocado desde a sua estreia no Rio.

O espetáculo no Teatro Leopoldina teve apenas uma apresentação na noite de estreia na capital gaúcha. Com a casa lotada, durante o intervalo entre o primeiro e o segundo ato, algumas pessoas não identificadas distribuíram em larga escala ao público presente um panfleto com os seguintes dizeres: “Hoje respeitamos a integridade física dos atores e da plateia, mas não nos responsabilizamos pelo que pode acontecer amanhã.”

Além dessa contundente ameaça, pichações igualmente assustadoras surgiram da noite para o dia nas paredes externas do teatro. Temendo que o episódio ocorrido em São Paulo se repetisse em Porto Alegre, ainda com mais intensidade, a produção da montagem optou por encerrar a carreira do

espetáculo. Mais uma vez, as sinistras forças da repressão tornaram-se vitoriosas e, em um certo sentido, conseguiram calar as vozes de um enorme coro de descontentes, que não hesitava em manifestar sua posição oposta aos rumos determinados pelo regime.

Quase 50 anos depois, o ataque ao espetáculo RODA VIVA ainda representa mais do que uma simples agressão a um alvo específico. O gesto covarde prova que não havia limites para que as forças armadas levassem adiante seu plano de poder.

O texto de Chico Buarque, assim como o espetáculo esteticamente concebido por Zé Celso Martinez Corrêa e Flávio Império, após sofrer um dos mais horríveis e violentos atos de autoritarismo, tornou-se um símbolo marcante e inesquecível da resistência da classe artística brasileira.

Este trabalho tem por finalidade não apenas narrar os fatos, como também sublinhar o poder das forças repressoras, que ainda continuam em andamento, para que nada semelhante volte a acontecer e assegurar, em definitivo, a liberdade de

expressão para todos aqueles que dela quiserem fazer uso, indistintamente, hoje, agora e sempre.

Prof, Dr. Zecarlos de Andrade



