

PERCORRENDO OS SILÊNCIOS: UMA INCURSÃO NA SONORIDADE DE JONAS BLOCH, JOTA DÂNGELO, CARLOS ALBERTO RATTON E PLÍNIO MARCOS

Alessandra Maria Dutra dos Santos*

RESUMO:

Este texto pretende estudar a atividade teatral brasileira, na década de 60, enfocando a relação dos textos dramáticos e espetaculares de Jonas Bloch, Jota Dângelo, Carlos Alberto Ratton e Plínio Marcos com a censura, procurando observar as transformações ocorridas nos textos, nos autores e no público diante de uma situação adversa.

PALAVRAS-CHAVE: *texto dramático, texto espetacular, censura.*

Percorrer os caminhos do silêncio consiste, dentre outras coisas, num incansável exercício de reconstrução do quebra-cabeça da memória, juntando peças daqui e dali para que a montagem alcance o máximo grau de precisão. Para compor este quebra-cabeça da memória do teatro em Belo Horizonte, na década de 60 e no início da década de 70, selecionei algumas obras de Jota Dângelo e seus co-autores Jonas Bloch e Carlos Alberto Ratton: *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* e *Futebol alegria do povo*, respectivamente; e de Plínio Marcos: *Barrela*, *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Quando as máquinas param*. Sobre elas serão feitas algumas reflexões, tendo como fio condutor a literatura, a história, os intertextos, a censura, os leitores, os espectadores, as várias recepções e os horizontes de expectativa.

A história literária brasileira está repleta de estudos e pesquisas sobre os autores mais consagrados e lembrados não só nos meios acadêmicos, mas na sociedade como um todo. Isto se deve a um intenso trabalho de pesquisadores, professores, intelectuais e leigos que conhecem e reconhecem, nas obras destes

* Mestre em Letras: Estudos Literários (Área de concentração: Teoria da Literatura), 2001.

autores, a concretização de um esforço, tão antigo quanto nossa terra, em mostrar, através da literatura, a história dos brasileiros, independente de sua classe social. Para alguns autores, o reconhecimento vem talvez muito tarde, pois não chegam a desfrutá-lo em vida. No caso de uma minoria, o reconhecimento acompanha a velocidade de sua criação literária, o que permite que o autor possa ser celebrado junto com a obra. Há ainda alguns autores que nunca alcançam o reconhecimento, mesmo após a sua morte. Suas obras ficam restritas a alguns amigos, parentes e a meia dúzia de ilustres desconhecidos que já ouviram falar algo a seu respeito.

Recuperar a obra dos que não são lembrados, ou que são cerceados por esse ou aquele motivo, e resgatar o seu papel na história da literatura e da sociedade como um todo torna-se tarefa instigante, pois luta-se não só pelo resgate da obra e de seu autor, que se converte em personagem dessa história, mas empreende-se uma luta ainda maior, que é a de fazê-lo aceito, num campo de batalha micro (a universidade) ou macro (toda a sociedade).

Jota Dângelo, Jonas Bloch, Carlos Alberto Ratton e Plínio Marcos são os dramaturgos escolhidos para entrarem em cena e fazerem parte deste combate. Não foram formalmente convidados e, assim como suas obras, estão sujeitos ao domínio público, convertendo-se em instrumentos auxiliares da pesquisa ou mesmo em objetos de estudo, no caso particular das biografias. Estes dramaturgos têm algo em comum no que se refere ao tempo e ao contexto político brasileiro; porém no que tange ao espaço encontram-se em palcos diferentes. Todos, em algum momento de sua vida, outros durante a vida toda, escolheram a dramaturgia como missão e cada qual, à sua maneira, procurou responder às inquietações do seu tempo, através da linguagem teatral, levando-se em consideração as especificidades da forma e do espaço.

Plínio Marcos, Jonas Bloch, Jota Dângelo e Carlos Alberto Ratton não são os únicos autores brasileiros censurados. Todos os artistas que se aventuraram nessa profissão e a exerceram, apesar da situação adversa, conviveram com a existência de uma co-autoria imposta. O tipo de atividade à qual estes autores se dedicaram – a dramaturgia – fez com que o rigor da censura pesasse duas vezes: a primeira, sobre o texto dramático; a segunda sobre o texto espetacular. A forma escrita do texto dramático dialogou com os censores de uma maneira solitária, através da leitura de

olhos vigilantes, prontos para encontrar um "defeito" que justificasse a existência do veto. Já a forma verbal dialogou com várias vozes e gestos, e, corporalmente, através de luzes, cenários, figurinos. Para este tipo de texto também se dirigiam olhos alertas, prontos para encontrar um gesto obsceno, uma entonação maliciosa, uma alusão ao ilícito.

Os censores não vigiavam sozinhos. Por trás daquele par de olhos de cada censor, estavam milhares de olhos de uma categoria social que legitimava e reforçava essa postura de vigilância. A vontade dessas pessoas, pelo menos no que se refere à cultura, era saciada a cada corte, a cada proibição, garantindo a manutenção de seu status quo. Embora a fiscalização representasse uma ameaça à liberdade de expressão, os autores não deixaram de escrever, confiantes de que, no futuro, ventos mais democráticos soprariam, livrando os textos do peso do veto.

Os motivos do veto censor sobre os textos deste estudo se baseavam na possível interpretação semiótica do público, fora dos limites toleráveis. Neste sentido, os textos dramáticos e espetaculares contribuíram para que a sociedade em geral, ao ver os problemas sociais refletidos no palco, questionasse a falta de empenho do Governo em resolvê-los. Por este motivo, os textos que contivessem expressões passíveis de correlação com a realidade eram condenados ao silêncio.

Dentro dessa perspectiva, as atividades artísticas e, mais especificamente, as teatrais se colocam em oposição ao regime vigente, pois incentivam os espectadores a realizarem uma "viagem" no tempo e no espaço, retirando-os de sua aparente apatia. Segundo Eugène Enriquez, (1974:72), "as organizações não sonham, elas não querem a mudança, mas sim a repetição, não a interrogação mas o poder." A situação que se estabelece nesse momento é a de uma organização baseada nas relações de recalcamento. Para combater seus opositores, as organizações impõem a ordem e a lei num sistema de opressão. Os indivíduos são impedidos de sonhar e de conceberem suas próprias imagens, tornando-se recalcados. Numa sociedade sem sonho nem criatividade, não há espaço para o teatro sobreviver; isso seria a sua morte, morte esta de origem suicida, já que o teatro é por excelência o espaço do sonho, do "exagero imaginário", apropriando-me aqui das palavras de Bachelard (1990:262):

Por diversas vezes, no decorrer deste ensaio, temos sublinhado o caráter dinâmico do exagero imaginário. Sem esse exagero, a vida não pode desenvolver-se. Em quaisquer circunstâncias, a vida toma muito para ter o bastante. É preciso que a imaginação tome muito para que o pensamento tenha o bastante. É preciso que a vontade imagine muito para realizar o bastante.

Assim, para realizar esse "bastante" descrito por Bachelard, é preciso que o sonho, aliado à vontade, não pereça. Os recalcados teriam que criar mecanismos de escape, subvertendo a ordem vigente, garantindo dessa forma o seu retorno à superfície e ao diálogo. No entanto, esse retorno só é possível porque o recalçamento possui um caráter paradoxal. Como afirma Enriquez, (1974:85) ele é simultaneamente "o que impede e o que favorece 'a tomada de consciência' progressiva e nunca terminada da alienação e dos meios de superá-la." Há luz no fim do túnel, o que permite ao recalcado a superação, ao alienado a desalienação. Entretanto essa tomada de consciência do recalcado e sua desalienação não se dão de forma simples e tranqüila/pacífica. As organizações também se modernizam e passam a utilizar instrumentos coercitivos mais eficazes, a censura e a violência. Esta passagem de *Oh!Oh!Oh! Minas Gerais*, de Jonas Bloch e Jota Dângelo (1968:26), exemplifica esse recrudescimento da violência por parte do Governo, quando da discussão sobre a implantação de um novo imposto o Real Quinto, mostrando assim a atualidade da peça.

Assumar: *Um quinto que à Coroa se destina, é muito justo.*

Filipe: *Esta justiça soa um tanto estranha.*

Assumar: *À justiça real, caro Filipe, não importa a maneira como soe. A ela importa só que seja ouvida.*

Filipe: *Pois tomai tento, excelência: a tal justiça pode haver muitos que se façam surdos.*

Assumar: *Para fazê-los ouvir temos soldados.*

O período entre dezembro de 1968 e o efetivo retorno de Jota Dângelo e Carlos Alberto Ratton ao cenário teatral em 1969, com a peça *Futebol Alegria do Povo*, é marcado pelo aprimoramento das táticas dos órgãos censores, cujas ações se tornam mais radicais. A repressão era sentida em todos os segmentos da sociedade. Instaure-se o reino do não dito, do não sentido, onde todas as vozes são caladas.

Apesar do clima desfavorável, o diálogo dos textos com o contexto, trazendo os problemas da sociedade para o palco, questionando-os, pode ser visto por

um número significativo de pessoas que deixaram registradas as suas leituras e impressões sobre o texto espetacular. A encenação dos textos num período menos árido permitiu que fosse revelado o contraste de horizontes de expectativas. Após dezembro de 1968, somente o discurso velado era possível; com o decorrer do tempo, nem este, pois um certo horizonte de expectativa se sobrepôs aos demais, substituindo a livre manifestação do público, pela obscuridade da expressão: "Por ordens superiores fica proibida..."

Sábato Magaldi afirmou certa vez considerar o teatro a arte mais participante e em grande parte a "que mais se debruça sobre a nossa realidade e se coloca na vanguarda das legítimas aspirações populares, sem abdicar dos pressupostos estéticos". Para comprovar esta afirmação, podemos recorrer a nada menos que as próprias obras, prova incontestável da preocupação dos dramaturgos com a realidade que os cerca. Mas a recíproca não é verdadeira. Ainda estamos longe de equiparar o volume de estudos sobre o teatro ao número de textos dramáticos sobre a realidade.

A este incansável trabalho de traduzir a realidade brasileira para o texto dramático e/ou texto espetacular se dedicam vários autores, lançando sobre o tema olhares múltiplos, que resultarão num número infinito de realidades transpostas que, por sua vez, serão multiplicadas pelo leitor e/ou espectador. Mas para que este processo aconteça é necessário que a atividade do autor não seja interrompida para que tenhamos um número cada vez maior de realidades a serem multiplicadas.

A abundância de fontes inspiradoras garantiria por si só a continuidade ininterrupta do exercício da escrita por parte do autor. Porém, contraditoriamente, no interior dessa mesma realidade onde os autores buscam sua inspiração é que encontrarão também os instrumentos que podem provocar a sua interrupção.

No contexto brasileiro, principalmente em fins da década de 60 e início da de 70, ocorre um número significativo de transformações na sociedade, capazes de fornecer inspiração para centenas de autores. Nesse mesmo contexto estava presente também a censura, que, se não conseguiu interromper totalmente a criação de textos dramáticos e espetaculares, prejudicou sensivelmente as produções do período, dificultando a sua concretização.

Implantados pelo Governo e munidos de plenos poderes, os órgãos censores exerciam a função de policiar a produção cultural brasileira, vigiando e punindo aqueles que não respeitavam as suas normas repressoras. Assim como acontecia no Brasil-Colônia, a ameaça pela força bruta se mantinha como prática comum séculos depois. No entanto, conviver com situações adversas parece ter se tornado um hábito para os autores brasileiros, que, diante da pluralidade de acontecimentos inusitados, aproveitam os conflitos gerados num contexto repleto de antagonismos para questionar as condições humanas.

Plínio Marcos se dedica a uma dramaturgia marginal, e é pela ótica dos marginalizados, como ele próprio, que o contexto brasileiro é apresentado. A realidade das cadeias, da prostituição, do desemprego, do subemprego, da violência física e verbal é trazida para o interior do texto dramático e espetacular e se exterioriza nas interpretações sucessivas de suas obras. A elaboração do discurso de Plínio Marcos se processa nas ruas, nos subúrbios, onde os fatos acontecem e a violência impera sem poupar ninguém, nem mesmo um feto. As dificuldades do dia-a-dia esmagam o ser humano, que constantemente se vê jogado ao chão, principalmente as figuras femininas de suas peças, elementos mais frágeis frente ao poder dominador masculino. Nina cai no chão, vítima da violência de Zé (*Quando as máquinas param*); Neusa Sueli, diante das humilhações de Vado, apanha no chão os objetos espalhados, resquícios de sua dignidade (*Navalha na carne*); o garoto, que é estuprado pelos prisioneiros, na hora da barrela, está jogado no chão, chorando (*Barrela*). E é assim, massacrados e humilhados, que estes personagens lutam por uma transformação que pode se tornar violenta, como no caso do garoto e de Tonho. Para eles a saída soa como uma inserção ainda maior no submundo da marginalidade.

Jota Dângelo e Jonas Bloch procuraram questionar a realidade presente, buscando no passado formas de entendê-la. Assim, trouxeram para dentro do texto fragmentos do passado, passíveis de correlação com o contexto presente. Este tipo de técnica comunicativa levada ao público obrigava o leitor e/ou espectador a conhecer o passado histórico para entender a mensagem cifrada que se tentava transmitir. Na apresentação do texto de *Oh!Oh!Oh! Minas Gerais*, Jonas Bloch e Jota Dângelo (1968:5) deixam registrados os objetivos da obra, bem como identificam os seus destinatários:

Este texto foi escrito em circunstâncias especiais e seus autores estão conscientes de sua limitação. Importante ainda é informar que alguns trechos são dirigidos especificamente à platéia mineira deste momento. Assim, uma eventual encenação por outro grupo, em outra época, exigirá, necessariamente, adaptações, cortes acréscimos.

Este direcionamento da obra, assumido por seus autores, fez com que a mesma se mantivesse vinculada a um determinado contexto, tornando sua representação, em outra época e para outra platéia, uma tarefa quase impossível, visto que os acréscimos e adaptações seriam tantos que praticamente criariam um novo texto. Se a temática de *Oh!Oh!Oh! Minas Gerais*, por um lado, apresenta elementos que a fixam num determinado contexto brasileiro, e principalmente mineiro, por outro lado, para a realidade de Belo Horizonte, a peça representou um marco. Com sucesso de público e de crítica, o espetáculo possibilitou não só ao Teatro Experimental, mas aos demais grupos de teatro da cidade, uma afirmação de suas potencialidades, já que o teatro produzido aqui enfrentava uma competição desigual com os produzidos no eixo Rio-São Paulo.

Recorrendo a um aspecto cultural da vida do brasileiro, ligado principalmente às grandes massas, Jota Dângelo, aliado a Carlos Alberto Ratton, se desvincula das produções de círculo muito fechado. Ao escolher como tema o futebol, os autores fazem um "gol de placa", não só por tratar de um esporte que constitui uma paixão nacional – por este motivo utilizado como instrumento de alienação, principalmente no contexto pré-Copa do Mundo de 70 – mas também por suscitar o interesse de pólos opostos (esquerda-direita, ricos-pobres). No entanto, o futebol mostrado na peça não se concentra em mera reprodução de partidas, mas transcende essa perspectiva ao destacar os bastidores da vida de um jogador, manipulado pelo time e por seu empresário. A ascensão e queda de Dorileu correspondem ao início e fim do texto, recheado de passagens religiosas, parodiadas da Bíblia, e críticas ao poder da mídia. O Dorileu/Jesus apresentado por Dângelo e Ratton (1969) se converte em uma mercadoria, sendo posto à venda pelo mundo e negociado por seu próprio pai, que, após receber 15 milhões pelo contrato do jogador, se dirige ao empresário dizendo:

Agradeço comovido as suas palavras de ternura e o seu cheque. Este é meu filho muito amado, no qual eu pus todas as minhas esperanças. Aquele que crê

em mim há de ter a alegria eterna. Entrego-o a seus cuidados, na certeza de que ele dará o seu corpo e o seu sangue pelo Atlético Esporte Clube.

Utilizando linguagens condizentes com o contexto e adequadas às personagens, tanto Plínio Marcos quanto Jota Dângelo, Jonas Bloch e Carlos Alberto Ratton, dialogam com a situação adversa em que vivem, demonstrando em suas obras a maneira como percebem as mudanças na sociedade, seja pela inserção da cultura de massa, seja pela intensificação da violência e da censura impostas. Como afirma Patrice Pavis (1999:359),

o texto dramático tende a ser um pré-texto de silêncios: as personagens não ousam e não podem ir até o fim de seus pensamentos, ou se comunicam por meias-palavras, ou ainda, falam para nada dizerem, cuidando que esse nada dizer seja entendido pelo interlocutor como efetivamente carregado de sentido.

Na dramaturgia de silêncios escrita pelo Governo, a voz dos autores permaneceu sonora.

ABSTRACT:

This essay aims at discussing Brazilian theatre in the 60s, especially the dramatic and theatrical texts of Jonas Bloch, Jota Dângelo, Carlos Alberto Ratton, and Plínio Marcos. The main focus is the authors' relation with censorship as well as the changes in the texts, in the authors and in the audience due to the adverse political situation.

KEY WORDS: *drama, theatre, censorship.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, Jonas & Dângelo, Jota. *Oh!Oh!Oh! Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968
- DÂNGELO, Jota & Ratton, Carlos Alberto. *Futebol Alegria do Povo*. Belo Horizonte: mimeografado, 1969
- MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Moysés Baumstein, 1976.
- _____. *Navalha na Carne*. São Paulo: Global, 1978.
- _____. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. 3. ed. São Paulo: Parma, 1984.
- _____. *Quando as Máquinas Param*. São Paulo: Global, 1978.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DEMARINIS, Marco. *Comprender el teatro: Lineamientos de una Nueva Teatología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- ENRIQUEZ, Eugène. "Imaginário Social, Recalcamento e Repressão nas Organizações" In.: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 36-37, p. 53-94, jan/jun, 1974.
- GUINSBURG, J.(org.), Teixeira Coelho Neto, J. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. & Gonçalves, Marcos A . *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- KHÊDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: DIFEL, 1962.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MICHLASKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60 - Rebelião, Contestação e Repressão Política*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiologia*. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de A . *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.