

CANDICE DE MORAIS ALCÂNTARA

**CENSURA E CULTURA NOS ANOS 1970: O CASO DE
CALABAR, DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

PORTO ALEGRE

2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA OU ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**CENSURA E CULTURA NOS ANOS 1970: O CASO DE
CALABAR, DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

CANDICE DE MORAIS ALCÂNTARA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA ZILBERMAN

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Regina Zilberman, pela orientação precisa, pela confiança em abraçar o projeto e por conferir coerência ao trabalho.

Aos servidores do Arquivo Nacional do Distrito Federal, em especial Deisy Rosa da Silva e Vera Duarte Pereira, pela disposição e pela delicadeza no atendimento. Ao Arquivo Miroel Silveira e ao professor Ferdinando Martins, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pelo acesso aos documentos relativos à censura paulistana ao teatro.

Ao meu esposo e cúmplice, Stefano, pela paciência em suportar certa dose de nervosismo, por ser ouvinte interessado e pela disposição de sempre consolar, apoiar e celebrar.

Aos meus queridos pais, Martha e Hamilton, pelos aplausos paternais e pelo exemplo de sabedoria e de dedicação a todo trabalho. Aos irmãos: Pedro Ivo, pelo modelo a ser seguido; Mateus, pela fonte inesgotável de alegria; e Diego, pelo carinho que é dom exclusivo dos caçulas. Aos sobrinhos, Raiã e Davi, pela incrível sabedoria das crianças e por tornarem minha vida mais rica e divertida.

Aos amigos de sempre por se fazerem tão presentes mesmo a mais de dois mil quilômetros de distância. Especialmente à Paula, por ser ainda mais presente e por despertar meu encantamento em relação à obra de Chico Buarque desde os primeiros anos de faculdade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial Antônio Marcos Vieira Sanseverino, Homero José Vizeu de Araújo, Luís Augusto Fischer e Paulo Seben de Azevedo, pelos ensinamentos que contribuíram para edificar as bases dessa dissertação. Aos colegas do Mestrado, pelos ricos debates em sala de aula. Ao Guto Leite, pelas conversas sobre canção e literatura e pelos bons conselhos.

RESUMO

Este trabalho estuda a censura da peça e das canções de *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, ocorrida entre 1973 e 1980, durante o regime militar. A partir dos documentos armazenados no Arquivo Nacional, em Brasília, referentes ao acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – subordinada ao Departamento de Polícia Federal (DPF) e responsável pela censura de peças teatrais, canções e filmes –, é possível recuperar a história dessa obra nos bastidores dos órgãos repressores. Com a análise dos papéis relacionados ao texto teatral e às canções, juntamente com o exame do LP lançado por Chico em 1973, *Chico Canta*, observamos que a DCDP fez cortes ao script e a algumas canções, além de proibir a gravação de outras músicas. Apesar dessas determinações, a Divisão emitiu o certificado liberatório para a encenação em 16 de maio de 1973, permitindo-a ao público maior de idade. Entretanto, em 15 de janeiro de 1974, a montagem foi proibida em todo o território nacional pelo DPF. Meses antes do veto, o DPF avocara o script para reexame impedindo a estreia do espetáculo. Assim, *Calabar* ganhou os palcos somente em 1980, após o estabelecimento do Conselho Superior de Censura (CSC), composto por quinze membros – provenientes do governo e da sociedade – com objetivo de rever os vetos proferidos pela ditadura. O CSC avaliou o percurso da peça na censura e concluiu que o veto do DPF não seguiu a recomendação de liberação da DCDP. Por meio do estudo desse e de outros documentos, verificamos que os censores avaliavam tanto o conteúdo político quanto o moral. Percebemos, inclusive, casos em que os profissionais do veto identificaram o teor de crítica política do texto ou das canções, mas optaram pela liberação. Em algumas músicas, provavelmente, por considerar a crítica política sutil e de difícil compreensão pelo público. No caso da encenação, por preferirem esperar o ensaio geral para avaliar a montagem da cena e, se julgassem necessário, proferirem novos cortes. O trabalho visa compreender por que Chico e Ruy buscam um episódio do século XVII para questionar o regime ditatorial vigente e porque Polícia Federal se incomodou tanto com a obra composta pela dupla.

Palavras-chave: Arquivo Nacional. Censura. *Calabar*. Chico Buarque. Ruy Guerra.

ABSTRACT

This work presents an analysis of the censorship applied upon both the play itself and the songs that compose *Calabar: o elogio da traição* (Calabar: the compliment on betrayal, free translation), written by Chico Buarque and Ruy Guerra. The object of this work is the censorship which took place between the years of 1973 and 1980, during Brazil's military regime. From the documents that were filed in the National Archive, in the city of Brasília, which former belonged to the *Divisão de Censura de Diversões Públicas* (DCDP) – an organ linked to the Brazilian Federal Police, in charge of censoring public entertainment such as plays, songs and films – collection, it is possible to reconstruct the history of *Calabar* from inside the repressive organs. By studying the documents related to the play and its songs, as well as the LP released by Chico Buarque in 1973, *Chico Canta* (Chico sings, free translation), we could observe that the DCDP removed parts of the script and songs, and prevented the artist from recording some other songs. Furthermore, the DCDP issued a certificate releasing the play on May 16th, 1973, but only allowing people over 18 years of age to attend to it. However, on January 15th, 1974, the play was forbidden in all national territory by the Brazilian Federal Police (DPF). Months before the veto, the DPF asked the script back for reexamination, which prevented the play's debut. *Calabar* was staged only in 1980, after the Censorship Council (CSC) was created. The CSC had 15 members – from both the government and the society – and the purpose of reviewing the vetos from the military. They examined the play and concluded that the veto did not follow DCDP's recommendation for releasing it. After analyzing the documents, we verified that the censors evaluated both the political and moral contents. Remarkably, there were even some cases in which the censors could see the political content within the text or songs, but chose to release them. It is possible that they released some songs because they considered the criticism to be very subtle and difficult for the public to understand. In the case of the play itself, we believe they chose to wait for the dress rehearsal to judge the scene and, if necessary, make further cuts. This work aims to clarify why Chico Buarque and Ruy Guerra resorted to an 18th century episode to question the dictatorial government and why their work bothered so much the Federal Police.

Keywords: National Archive. Censorship. *Calabar*. Chico Buarque. Ruy Guerra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. O CENÁRIO GERAL	09
1.1 Para entender o que vem pela frente	09
1.2 O teatro e a censura	14
1.3 Os militares legislam	25
2 PROIBIDO DIZER “CALABAR”	38
2.1 Os bastidores da censura	38
2.2 O script	39
2.3 As canções	47
2.4 O desfecho	53
2.5 A volta de <i>Calabar</i>	69
3 A BATALHA NO PAPEL	72
3.1 Os pareceres	73
3.2 A tesoura da Polícia	87
3.3 O confuso processo das canções	94
3.4 Chico canta <i>Calabar</i>	103
4 OUTROS CALABARES	109
4.1 A disputa nos bastidores	109
4.2 Brasil, Holanda e Identidade Nacional	113
4.3 <i>Calabar</i> nos anos 70	121
4.4 Chico e Ruy: os traidores	124
CONCLUSÃO	132
REFERÊNCIAS	136
BIBLIOGRAFIA	143

INTRODUÇÃO

O presente trabalho estuda a peça teatral *Calabar: o elogio da traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, em 1973, em paralelo com os documentos redigidos e recebidos pelos órgãos censores da ditadura militar brasileira, atrelados à obra em questão. As páginas seguintes visam examinar as relações entre a arte e o poder no regime autoritário a partir do caso de *Calabar* e da censura prévia que proibiu a apresentação do espetáculo, a gravação comercial de algumas canções do musical, a divulgação de outras e o uso da palavra “Calabar” no LP lançado por Chico naquele ano.

A pesquisa busca entender os mecanismos de censura, analisando os bastidores dos órgãos estatais, e compreender a influência do Estado ditatorial na produção artístico-literária do Brasil dos anos 70, do século XX. O objetivo desse trabalho é, também, apresentar os conteúdos censurados das canções e do script, com o fito de determinar o que pode ser considerado censura política e o que foi julgado ofensa à moral. Assim, a partir das alterações feitas pelos autores para angariar a liberação das canções, interpretar as adaptações e as mudanças de sentido nas versões finais autorizadas para gravação e encontradas no LP *Chico Canta*.

Escrita no auge da repressão da ditadura militar, durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici, a peça *Calabar: o elogio da traição* relativiza o episódio histórico do século XVII em que o mameluco Domingos Fernandes Calabar apoia os invasores holandeses, opondo-se aos combatentes portugueses e facilitando a conquista de parte do Nordeste brasileiro. Calabar é, então, considerado traidor da coroa e, por isso, morto. Chico e Ruy, na obra, suspeitam dessa versão oficial dos fatos históricos, questionando a deslealdade da personagem e, de certa forma, elevando-a a herói nacional. Os autores sugerem que o mameluco representaria um tipo de brasileiro idealista.

A montagem foi uma das mais caras produções artísticas de então – custou, aproximadamente, 30 mil dólares (valor da época) – e empregou cerca de 80 pessoas. Entretanto, mesmo após a emissão do certificado liberatório pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), em maio de 1973, enquanto a equipe se preparava para a apresentação do ensaio geral aos censores do Estado da Guanabara, o Departamento de Polícia Federal (DPF) avocou o texto para reexame. Meses depois, em outubro de 1974, o DPF proibiu a peça, o uso do nome Calabar e a divulgação do veto pelos órgãos de imprensa.

Embora saibamos qual foi o papel da censura para a manutenção da boa imagem do governo ditatorial, conhecemos, até agora, somente as informações dos arquivos de algumas empresas jornalísticas e as que o relato abrangeu. Quer dizer, rememoramos essa parte da história pelas impressões do censurado ou dos personagens que presenciaram a carência de informação sobre as ações do governo. Entretanto, nesse estudo, o que pretendemos foi dar um passo na compreensão da censura sob o foco governamental da burocracia tirana, a partir do exemplo de *Calabar*.

Por meio dos papéis oficiais que hoje se encontram no Arquivo Nacional, em Brasília, oferecemos uma versão que ultrapassa o relato da história da peça na censura. Para isso, estudamos o processo de *Calabar*, que engloba mais de 130 documentos, datados entre abril de 1973 e dezembro de 1985 e divididos em duas pastas: uma destinada à análise do texto teatral; outra, às composições musicais. Com essa pesquisa, pretendemos desvendar alguns mecanismos de como o Estado tirano estabelece a arte a ser consumida pelo público.

O primeiro capítulo, intitulado de **O cenário geral**, apresenta nosso contato com a documentação no Arquivo Nacional, além de uma contextualização histórica do teatro no Brasil e do momento em que *Calabar* era redigido, período conhecido com os Anos de Chumbo, pela vigência do Ato Institucional número 5. Entre o final de 1968 e 1974, houve o desaparecimento e morte de militantes, políticos e estudantes. Nesses anos, liberdades artística e de imprensa eram limitadas. Ainda nesse primeiro capítulo, abordaremos o caminho da censura no Brasil, analisando as leis e os decretos que regulamentaram as artes e a mídia do país.

Em **Proibido dizer “Calabar”**, o leitor encontrará a reconstrução da história da peça e das canções a partir dos documentos arquivados. Script com marcações de cortes; requerimentos dos artistas e da Companhia Brasileira de Discos Phonogram para a submissão da peça e das canções à avaliação; pareceres de análise dos profissionais do veto, os chamados técnicos em censuras; recortes de jornais: esses e outros papéis compõem as pastas que circularam entre os órgãos da burocracia tirana. O estudo apresenta, ainda, trechos de tais documentos e se inicia com requerimento de 4 de abril de 1973 – quando Chico Buarque submete texto e músicas da peça para a avaliação da censura –, estendendo-se até dia 8 de fevereiro de 1985 – data em que o Conselho Superior de Censura (CSC) informa a publicação no Diário Oficial da liberação do texto teatral, para maiores de 14 anos, sem cortes.

O capítulo seguinte, **A batalha no papel**, busca interpretar os cortes, os pareceres e as proibições. Por meio do que o censor registrou e por meio daquilo que ficou em

branco, ou seja, sem a justificativa oficial, identificamos dois tipos de censura: a moral, que mandava eliminar do texto palavrões, termos escatológicos e palavras de cunho sexual; e a política, que, ao detectar (e dimensionar) prejuízos à imagem do Estado, proibia a obra em sua integralidade.

Nesse espaço, estudamos, também, a luta dos compositores e de seus representantes pela permissão para a gravação de canções proibidas ou cortadas e, ainda, pela liberação da peça, após a cassação do certificado pelo DPF. Frente à insistência dos autores, os censores foram obrigados a justificar seus vetos internamente para diferentes órgãos do próprio governo. Mesmo que essas explicações não fossem a público à época, hoje elas permitem compreender o pensamento do servidor-censor.

O quarto capítulo, **Outros Calabares**, desenvolve os temas do surgimento do Brasil-Nação e da construção da nacionalidade no país; comenta aspectos do governo holandês no Nordeste brasileiro e coloca-os em paralelo com a administração portuguesa; além de contrapor as duas facetas históricas de Calabar, a de herói e a de traidor. Tentamos, ainda, entender o caminho percorrido pela historiografia para deixar de apresentar as diferentes interpretações acerca da colonização neerlandesa e da opção do mameluco (por se aliar aos inimigos da coroa) e passar a manchar a imagem de Calabar e da administração batava – antes elogiados por pesquisadores. Assim, quando Chico e Ruy escrevem *Calabar*, a versão histórica oficial apagava os aspectos positivos do Brasil holandês.

O estudo alcança o Brasil dos anos 1970 e desvenda o papel que o Estado se atribuiu de salvaguardar a história e a cultura nacionais. Por meio de entrevista dada pelos autores do script teatral e pelos artigos escritos sobre *Calabar*, debatemos, aqui, a escolha do tema para a encenação e sua relação com o tempo vivido pelos artistas. Buscamos compreender por que eles retomam a história de Calabar e por que as canções e a peça sofreram tamanha perseguição por parte do governo ditatorial. Comparamos, ainda, a figura do mameluco com personagens (e personalidades) de então, analisando, inclusive, as coincidências entre o papel de Calabar e os papéis de Chico e de Ruy para o país.

É importante destacar que não pretendemos encerrar o tema. A censura é uma dessas ferramentas da tirania que não foi desvelada por completo. De fato, sabemos que os veículos de comunicação e os artistas foram censurados; canções, peças teatrais e outras obras tiveram trechos cortados ou simplesmente não puderam vir a público ao longo do regime militar. Dessa violência, sofreu *Calabar*.

1 O ENSAIO GERAL

1.1 Para entender o que vem pela frente

Minha atração pela interseção entre os temas ditadura e canção surgiu durante a graduação em comunicação, na Universidade de Brasília (UnB). O estudo de como compositores burlavam a censura para transmitir mensagens aos ouvintes foi matéria de meu trabalho de fim de curso. Em parceria com a colega, Paula Moraes Bittar, e sob a supervisão da professora Rosângela Vieira Rocha, elaboramos em 2004 o trabalho *Música e repressão: uma análise das letras de Chico Buarque e Caetano Veloso no período de 1968 e 1974*.

O retorno à academia me fez, por vezes, voltar a esse trabalho – primeiro, ao longo da especialização em literatura e, depois, durante o mestrado em Letras, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs) – como apoio para textos redigidos para algumas disciplinas cursadas. Aos poucos, o interesse pela canção e pela ditadura militar ganhou novamente força, e o desejo de voltar a estudar a produção artística durante esse período ressurgiu.

O passo seguinte foi pesquisar na internet e nas livrarias o que havia de estudos sobre o tema. Descobri extensa bibliografia acerca do período histórico. Fontes como jornalistas, historiadores e personagens da época descreviam as experiências vividas no período militar brasileiro, mas pouco se abordava sobre a censura propriamente dita. A partir de uma visita ao sítio do Arquivo Nacional, deparei-me com a possibilidade de pesquisar nas fontes primárias da censura, ou seja, nos documentos redigidos pelos censores para proibirem ou para liberarem as canções compostas durante o regime militar brasileiro.

O Arquivo Nacional se localiza em Brasília, no Setor de Indústrias Gráficas, a menos de dez quilômetros do Congresso Nacional. Lá se concentram os documentos dos bastidores da ditadura militar, e parte desses papéis pode ser acessada pelo público. Agendada a visita, realizei a primeira viagem à Capital Federal com objetivo de pré-pesquisa em julho de 2009. Ainda não sabia o que fundamentaria meu objeto de estudo, nem que tipo de documentos encontraria, ou mesmo o estado de conservação desses papéis. Acreditava que esse primeiro contato poderia funcionar como um “norte” para a pesquisa. Em conversa com os servidores, descobri que seria a primeira pessoa, excetuando os próprios funcionários do arquivo, a pesquisar nos documentos referentes às canções. Embora o material sobre a censura

estivesse disponível ao público desde 2006, o estudo acerca das letras de música que passaram pela DCDP permanecia inédito¹.

Para o manuseio dos documentos da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), o uso de máscara e luvas é aconselhado pelos funcionários, embora não seja obrigatório. O estudo dos papéis foi feito em sala destinada aos pesquisadores, sem o contato direto com as prateleiras onde estão armazenados. Dessa forma, o pesquisador seleciona uma ou mais pastas ou caixas a serem estudadas, e o servidor do arquivo disponibiliza o acesso.

No início da pesquisa, deparei-me com a primeira dificuldade: o universo de canções que passaram pela censura e que se encontram arquivadas nas estantes do Arquivo Nacional é imenso. Todas as composições escritas com a intenção de gravação comercial ou de simples apresentação pública precisavam do crivo dos censores para aprovação. Portanto, os pareceres de liberação ou de proibição de cada letra musical submetida à DCDP, a partir de 1968², fazem parte desses documentos. Dessa forma, no acervo se concentram os processos das letras de compositores famosos ou desconhecidos de todo o Brasil, tenham sido aprovadas ou reprovadas pelos censores.

A segunda barreira foi a ausência de um critério de ordenação para esse material arquivado. Quer dizer, não há uma separação por data, por compositor, por gravadora ou, ainda, não há sequer uma divisão entre as canções liberadas e censuradas. As composições encontram-se, portanto, arquivadas sem nexos aparentes. Por exemplo, na caixa de número 355, localizam-se os processos de canções compostas nos anos de 1983, 1987 e 1988. Em meio a autores desconhecidos, estão na referida caixa nomes como o do cantor sertanejo Carlos Randall, o do tropicalista Caetano Veloso e o do norte-americano Stevie Wonder. Por outro lado, composições de Caetano Veloso podem ser localizadas também nas caixas 347, 645, 669 e em muitas outras. Assim, cada caixa abriga composições de diferentes autores em diferentes períodos.

Como auxílio para pesquisa, os servidores do Arquivo Nacional listaram os compositores de cada caixa e os anos em que as canções tiveram os processos iniciados na DCDP. Por sua vez, de extensas que são, essas listagens ocupam diversas pastas distribuídas

¹ Entre os dias 25 e 28 de abril de 2010, o jornal *Correio Braziliense*, de Brasília, lançou uma série de quatro reportagens sobre a censura às canções ocorrida durante a ditadura militar. As matérias tiveram como ponto de partida o acervo da DCDP encontrado no Arquivo Nacional. Entretanto, os repórteres não expuseram nenhuma das canções trabalhadas nessa dissertação.

² Importa notar que, a partir de 1968, a capital do país passava a concentrar os processos de censura de diversões públicas – até então, a censura era regionalizada e localizada na capital de cada Estado. Entretanto, somente no início dos anos 1970 é que se concluiu esse processo de federalização, extinguindo-se as divisões estaduais de censura.

em cerca de seis caixas. À primeira vista, o estudo prévio das listas me pareceu um elemento de retardo para o trabalho. Em 17 de julho de 2009, iniciei a pesquisa por essas listagens, mas percebi que o trabalho pouco evoluía e, por isso, decidi tentar a sorte ao optar por uma caixa levando em consideração apenas o ano de suas composições.

Escolhida a caixa 712, com composições de 1971, lá encontrei poucas canções censuradas em comparação com as minhas expectativas e, ainda assim, de autores que não tiveram destaque nacional. Por outro lado, fiz as duas primeiras descobertas: (1) os técnicos em censura indicavam correções de erros ortográficos, e a liberação dessas canções era condicionada à reescrita da letra; (2) composições internacionais que seriam gravadas ou tocadas em festivais também precisavam passar pelo crivo desses profissionais. A primeira canção proibida por mim encontrada foi “Tu vais voar pelos ares”, composta em dezembro de 1970, pelos gaúchos Antonio Romalino dos Santos Fragos César e Fernando Souza. De acordo com o censor responsável pela análise, Clovis Arruda, o motivo da proibição foi “nacionalismo demais dos autores”.

Uma forte alergia em decorrência do pó e do mofo dos documentos me obrigou a um recolhimento, e somente regresssei ao Arquivo Nacional três dias mais tarde, em 20 de julho de 2009. Mais uma vez, insisti no método de escolha da caixa pelo ano das canções. Caixa escolhida: 699. Ano das composições: 1979. Entre os primeiros documentos, encontrei uma pasta que avaliava uma série de canções de Chico Buarque – “Doze anos”, “Hino de Duran”, “Tango do Covil”, entre outras – todas liberadas. Novamente, as composições ali arquivadas não alcançavam a relevância esperada.

Entretanto, por meio do estudo das caixas 712 e 699, pude observar diferenças na abordagem dos censores em 1979 em comparação com a censura feita em 1971. Nas canções de 1971, há sempre parecer liberatório, ou seja, um documento que analisa a composição e justifica a aprovação da letra. Enquanto que, em 1979, bastava um carimbo para a liberação. Por outro lado, em 1971, um carimbo proibitivo era suficiente para o veto; ao passo que, em 1979, muitas canções exibiam até três pareceres de diferentes censores apresentando argumentos para a censura ou para os cortes.

De volta a Porto Alegre, retomei o pesquisado e percebi que ainda não havia um foco ou um tema que sustentasse a dissertação de mestrado. Era inevitável voltar ao Arquivo Nacional, em Brasília.

Em setembro do mesmo ano, retomei a pesquisa do acervo. Dessa vez, decidi me aprofundar nas listagens indicativas das caixas. Assim, ao invés do ano das composições, optei por priorizar os nomes de compositores reconhecidamente censurados

durante a ditadura militar. Caixas com o maior número de artistas renomados teriam preferência no estudo. E, ao longo do dia 8 de setembro de 2009, havia concluído a pré-pesquisa em apenas duas dessas seis caixas de listagens: na primeira, as listas indicavam as caixas de 340 a 360 com composições datadas de 1971 a 1988; a seguinte indicava caixas de 641 a 675, com canções datadas de 1973 a 1988. Concluído o estudo dessas listas, destaquei algumas caixas prioritárias e por elas recomecei o trabalho no dia seguinte.

O novo método adotado oportunizou descobertas. A caixa 643, com composições entre 1971 e 1973, apresenta o processo da canção “Flor da idade”, composta por Chico Buarque. Os vinte documentos ali abrigados sobre essa música relatam o exame e os reexames, após modificações da letra, por que passou a composição. Na caixa, havia, ainda, letras de autoria de Martinho da Vila, de Geraldo Vandré e de outros artistas.

A pesquisa em cada caixa levava entre quatro e sete horas, o que tornava inviável, ou mesmo, impossível a leitura de todos os papéis que envolveram a censura das canções compostas durante o regime militar. Dessa forma, percebi que seria preciso contar com um pouco de sorte para escolher caixas com documentos relevantes. No último dia de pesquisa, 10 de setembro de 2009, encontrei a documentação das canções da peça *Calabar: o elogio da traição*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Somando todo o material pesquisado, além das canções de Chico Buarque, havia coletado informações sobre composições de Baden Powell, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Ivan Lins, Martinho da Vila, Rita Lee e de muitos outros artistas. Com a autorização da equipe do Arquivo, fotografei os documentos que me pareceram ter maior relevância. Nesse ponto da pesquisa, outro achado: em muitas canções, os censores reconheciam o cunho político das letras, mas, mesmo assim, optavam por liberá-las para gravação comercial.

Após essa segunda visita a Brasília, percebi que, se, por um lado, encontrara rico material sobre a censura aos compositores, por outro, faltava-me o foco da pesquisa. Tendia a abordar as canções de Chico Buarque, por serem em maior número no material pesquisado e pela afinidade com o compositor. Entretanto, sentia dificuldade em abdicar de tantas outras descobertas. Acreditava que as histórias de todas as composições que passaram pela DCDP deveriam ser desveladas. Ainda acredito que elas mereçam destaque, embora não haja, nesse trabalho, espaço para abordá-las.

Mais uma vez, voltei à rotina das disciplinas do mestrado, em Porto Alegre. Às vezes, debatia com colegas e professores os rumos da minha pesquisa. Em uma dessas conversas, descobri que, na Universidade de São Paulo (USP), havia um arquivo com peças

de teatro que passaram pela censura paulista entre os anos de 1930 e 1970: o Arquivo Miroel Silveira. O acervo citado concentra os processos de todas as peças que se pretendeu levar a público no estado de São Paulo até a análise delas ser transferida à capital federal.

Em 1988, quando já era dada como certa a extinção da censura prévia no Brasil, Miroel Silveira, então professor do departamento de Artes Cênicas da USP, temendo a perda desses arquivos, conseguiu a doação dos mesmos junto à Secretaria de Segurança Pública de São Paulo. Com a morte do professor ainda naquele ano, a biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA) recebeu o acervo como doação. Porém, somente em 2002, a catalogação das peças ali encontradas foi iniciada. Os documentos desse arquivo são de fácil pesquisa, e boa parte do material encontra-se digitalizada.

No Arquivo Miroel Silveira, o uso de máscara e luvas para o manuseio de documentos é uma exigência. Essa necessidade se dá não tanto pela conservação dos papéis, mas pelo fato de esses arquivos terem sido armazenados em contato com produtos tóxicos e, por isso, comprometerem a saúde do pesquisador.

Em novembro de 2009, em visita ao Arquivo Miroel Silveira, pesquisei algumas peças teatrais compostas durante o regime militar, como: *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo – a peça foi liberada, sem cortes, para maiores de 14 anos. *O e A* (1968), de Roberto Freire e música de Chico Buarque – proibida para menores de 16 anos, com corte de cena em que policiais agridem estudantes. *Sérgio Ricardo posto em questão* (1968), de Augusto Boal, classificada como censura livre. *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, proibida para menores de 18 anos, sem cortes. Entretanto, nesses documentos não havia pareceres de censores que avaliassem o conteúdo dessas obras. Talvez o motivo dessa ausência de pareceres de análise esteja no fato de que, exceto a primeira peça citada, as demais datam do período de transição para a centralização da censura em Brasília. Assim há, na documentação das demais encenações, a indicação de a análise ter sido feita pela DCDP, na Capital Federal.

A visita à USP expandiu mais a possibilidade de pesquisa acerca da censura estatal e da produção artística. Entretanto, o fim do primeiro ano do mestrado se aproximava, e era preciso apresentar um projeto definitivo para o Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufrgs. Até então, não havia professor orientador para o trabalho. Com a reprodução de alguns documentos em mãos, convidei a Profa. Dra. Regina Zilberman.

Zilberman acolheu a pesquisa e ajudou a determinar o que parecia ser mais consistente ou, ao menos, plausível para uma dissertação acadêmica. Optamos, por fim, pelo estudo das canções da peça *Calabar*, de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra, deixando de

lado as demais canções do Arquivo Nacional e todas as peças do Arquivo Miroel Silveira. Entretanto, ao escrever o projeto a ser entregue no início do segundo ano de mestrado, percebemos a importância de se estudar, paralelamente às canções, a peça teatral que motivou a composição dos versos.

Dessa forma, em abril de 2010, realizei a terceira e última viagem a Brasília com intuito de, novamente, pesquisar os documentos do Arquivo Nacional. Dessa vez, com único objetivo de encontrar a documentação sobre a peça *Calabar*. Para minha surpresa, os documentos da DCDP relativos às artes cênicas oferecem uma catalogação que permite fácil acesso. Assim, de imediato me foi dada a pasta 316, onde estão concentrados todos os papéis referentes à peça.

Ao todo, a pasta abriga mais de cem documentos, entre cópias da peça, pareceres e certificados liberatórios. Despendi aproximadamente quinze horas, divididas em quatro dias, para completar a pesquisa e realizar as fotografias. Entre os documentos, encontram-se recortes de jornal sobre Chico Buarque e sobre a peça; ofícios de trânsito interno (como a autorização de certificado liberatório condicionado ao ensaio geral); seis pareceres que liberam *Calabar* para maiores de 18 anos; cópia de portaria que avoca a peça para reexame e determina o recolhimento do certificado liberatório. Somente no dia 29 de abril de 2010 encontrava-se consolidada a pesquisa.

O presente trabalho é o estudo desses papéis. Mas, antes de contar a história de *Calabar* nos bastidores da censura, é preciso conhecer um pouco a história da censura no Brasil.

1.2 O teatro e a censura

1564 foi o ano da primeira encenação montada no Brasil de que se tem notícia: *O Auto de Santiago*, escrita pelo português Afonso Álvares. A composição era simples, e o conteúdo moral se destacava. Entretanto, o primeiro dramaturgo a escrever aqui foi o jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597). O missionário da Companhia de Jesus desembarcou na colônia em 1553 com intuito de catequizar os indígenas. Para cumprir os objetivos de evangelização, suas montagens se restringiam às peças doutrinárias – ou seja, os autos – interpretadas por esses nativos. Até a chegada da família real, em 1808, o teatro se resumiu às atividades cívicas e religiosas, em que todos da comunidade interpretavam os

papéis: padres, freiras, índios, escravos alforriados, portugueses, brasileiros. No ano de 1780, em Recife, se representou a primeira peça de autoria brasileira – *Amor mal correspondido*, de Luís Alves Pinto (1745-1815).

Ainda que não houvesse leis exclusivamente brasileiras, a censura existiu durante todo o período colonial. Pode-se citar alguns exemplos, como as listas de livros impedidos de circular na colônia e a proibição de se criticar a Igreja Católica ou a monarquia absolutista portuguesa. Aos negros, eram vetados a liberdade de culto religioso e o candomblé; aos índios, o idioma nativo. Para completar, como explica o jornalista Carlos Chagas (2001, p. 19), a imprensa não era permitida, e a edição de livros, limitada:

A vida econômica, política, cultural e militar dependia de Lisboa. Assim, não tivemos imprensa no Brasil enquanto a família real não cruzou o Atlântico, no referido ano de 1808. Até então era proibido imprimir qualquer coisa na Colônia. Tudo precisava vir da Metrópole, até santinhos, bíblias e papéis administrativos. A imprensa portuguesa era a única permitida e, como vigorava lá rígida censura, pouco conseguimos senão impressos de péssimo conteúdo. Como de forma também.

As Ordenações Filipinas, de 1575, e depois, as Manuelinas e as Afonsinas, decretos absolutistas dos reis aos quais se referiam, dispunham que ‘a impressão de livros e escritos depende da autorização do Paço’. Além do rei, seus ministros e seus áulicos, a censura também foi exercida pelos tribunais da Inquisição.

Após o desembarque da família real no país, as artes brasileiras ganharam força. Temerosa com o avanço das tropas francesas de Napoleão sobre a península Ibérica, a corte lusitana, apressada, embarcou para a América. A chegada de Dom João VI ao Novo Mundo proporcionou o desenvolvimento da colônia, conforme cita Laurentino Gomes (2007, p. 215):

Com os planos de expansão territorial fracassados, restou a Dom João se concentrar na primeira – e mais ambiciosa – de suas tarefas: mudar o Brasil para reconstruir nos trópicos o sonhado império americano de Portugal. Nesse caso, as novidades começaram a aparecer num ritmo alucinante e teriam grande impacto no futuro país.

Sob esse ideário, além do crescimento econômico, o Brasil desenvolveu-se culturalmente. A primeira prensa, o primeiro jornal, a primeira biblioteca e a primeira universidade se estabeleceram no país com intuito de amenizar o desgosto dos nobres em estar longe da Europa. “Nesse caso, a meta era promover as artes, a cultura, e tentar infundir algum traço de refinamento e bom gosto nos hábitos atrasados da colônia” (GOMES, 2007, p. 219). A essa época, os espetáculos passaram a ser rotina no Rio de Janeiro. Quatro a cinco

vezes por semana, a Capela Real e o Teatro São João – esse último, construído por Dom João, com 112 camarotes e lugar para 1.020 pessoas na plateia – eram palco de comédias, dramas, tragédias e óperas.

A família real regressou a Portugal em 1821. Em 7 de setembro de 1822, o herdeiro da coroa portuguesa, Dom Pedro I, declarava a independência do Brasil. Porém, o teatro desse jovem país era pouco independente. A produção local não tinha continuidade, a estética imitava a europeia, faltava técnica aos atores e cultura ao público.

Em 25 de março de 1824, com a chamada “Constituição Política do Imperio do Brazil³”, o imperador estabeleceu as primeiras regras para o Estado independente. Segundo a carta, vigoravam a liberdade da nação em relação à antiga metrópole, a monarquia hereditária, a religião católica e o chamado poder moderador. Sobre a liberdade de imprensa, a lei estabelecia que (Art. 179. IV): “todos podem communicar os seus pensamentos, por palavras, escriptos, e publica-los pela Imprensa, sem dependencia de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que commetterem no exercicio deste Direito, nos casos, e pela fórma, que a Lei determinar”. Entretanto, o documento não versava sobre as artes e, mais especificamente, sobre a censura ao teatro.

Com menos de uma década de império, Pedro I abdicou do trono em favor do filho, Dom Pedro II. O novo imperador rubricou lei voltada ao teatro. O decreto 425, de 19 de julho de 1845, determinava que toda encenação devesse ser remetida ao Conservatório Dramático para ser protocolada e censurada:

Art. 1º As Peças, que tiverem de subir á scena no Theatros desta Corte, serão préviamente remetidas pelas Directorias dos mesmos Theatros ao Secretario do Conservatorio Dramatico brasileiro, o qual, lançando-as em um Protocollo para isso destinado, e dando recibo da entrega, as enviará sem demora ao Presidente do mesmo Conservatorio.

Art. 2º O Presidente, logo que lhe seja apresentada a Peça, a mandará rever, e censurar por um dos membros do Conservatorio, que designar o Secretario, pertença ou não ao Conselho.

O texto não explicitava motivos para cortes ou vetos, porém estabelecia a fiscalização da dramaturgia por parte do Estado. Durante o segundo reinado, mesmo sob os olhos vigilantes do império, Martins Pena trouxe para os palcos nacionais (e para o gosto popular) a comédia de costumes. Entre 1838 – quando estreou a primeira peça *O juiz de paz da roça* – e 1848, ano de sua morte, o dramaturgo escreveu vinte comédias e seis dramas.

³ Em todas as citações, mantivemos a ortografia vigente nas edições citadas.

Com personagens pouco idealizados, Pena abordou, em seus textos, a realidade social, criando um teatro para brasileiro e sobre brasileiros, como destaca Sergius Gonzaga:

Na verdade, a *comédia de costumes* (em geral, de *um ato* apenas) era a única forma teatral que se adaptava às circunstâncias históricas do Brasil na primeira metade do século XIX. [...] Martins Pena *intuiu que nem o drama, nem a tragédia se ajustariam ao universo que propunha retratar*, uma vez que as elites imperiais, fossem as urbanas ou as do campo, careciam de maior complexidade social e humana, não permitindo a criação de textos psicológicos mais densos. (GONZAGA, 2007, p. 163, grifo do autor)

Em 15 de novembro de 1889, Pedro II foi deposto do trono. Em 1891, o Congresso Nacional promulgou nova Constituição – a época, o marechal Deodoro da Fonseca assinava como presidente da República. A norma, entretanto, não modificava legislação vigente acerca do teatro. Menos de uma década depois, em 21 de julho de 1897, o decreto 2.558, assinado por Prudente de Moraes Barros, primeiro presidente civil do Brasil, regulamentava a inspeção dos teatros e de outras casas de espetáculo. O documento estabelecia desde o tamanho mínimo das cadeiras (45 cm de largura); o horário de início e de fim da apresentação (“impreterivelmente às 8 ½ horas da noite, terminando até meia-noite”); o comportamento a ser adotado pelo público (“os espectadores esforçar-se-hão por não embaraçar a vista uns dos outros”; ou “enquanto durar o espetáculo é vedado o ingresso no cenário a todas as pessoas que não pertencerem ao respectivo serviço”); até a censura das obras:

Art. 9º A directoria ou empresa dará sciencia á autoridade policial, com antecedencia de 24 horas, do primeiro ensaio geral da peça da recita que houver ser exhibida.

[...]

Não se representará tambem qualquer peça de declamação, pantomima ou outra qualquer, sem que seu programma tenha sido communicado á Policia, com antecedencia de 48 horas.

Art. 10. O chefe de policia poderá prohibir ou suspender a execução da peça de recita ou programma de espectáculo, quando verifique que as sua realização possa resultar perturbação da ordem publica ou quando haja allusão aggressiva a determinada pessoa, ou offensa aos bons costumes.

O texto foi claro ao afirmar que a polícia deveria ser informada do ensaio geral e do programa, mas não determinou a obrigatoriedade de censura por parte da autoridade – essa, por sua vez, deveria ter a ciência do que seria encenado. Entretanto, observa-se pelo documento que, a qualquer momento, o chefe de polícia poderia suspender ou proibir o espetáculo, se verificasse perturbação da ordem pública, alusão agressiva a uma pessoa ou ofensa aos bons costumes. Esse último argumento viria a ser pilar de várias

determinações que cercearam as artes. O decreto, por fim, conferiu à polícia o poder de encerrar o espetáculo e fechar as cortinas durante uma apresentação, conforme exposto no segundo parágrafo do vigésimo sexto artigo: “a autoridade policial ordenará que se baixe o panno si a representação de uma peça se tornar causa ou ocasião de escândalo, desordem ou desrespeito e quebra de força moral a qualquer autoridade”.

A determinação seguinte, assinada pelo presidente Affonso Penna, se aproximava à rubricada por Prudente de Moraes. De 16 de julho de 1907, o decreto 6.562 copiou alguns artigos do texto de 1897, como o que abordava o dimensionamento das cadeiras e o espaçamento entre elas, e apresentava novos motivos para justificarem o veto ao teatro (Art. 2º § 22): “não será permittida a representação de qualquer peça que offenda ás instituições nacionaes ou de paiz estrangeiro, seus representantes ou agentes, aos bons costumes e á decencia publica, ou que contenha allusões aggressivas a determinadas pessoas”. O documento estabeleceu a censura prévia do programa teatral e a obrigatória comunicação do ensaio geral da encenação.

Art. 5º Todos os empozarios ou directores de companhias são especialmente obrigados:

[...]

§ 2º A comunicar ao 2º delegado auxiliar, com antecedencia de 24 horas, a realização do primeiro ensaio e a do ensaio geral da peça que pretendem representar.

§ 3º A enviar á mesma autoridade e com igual antecedencia dous exemplares identicos. Impressos, lithographados, manuscritos, do programma do espectaculo, um dos quaes, depois de approved e visado, ser-lhes-ha restituído, afim de ser exhibido á autoridade que presidir ao espetaculo, ficando o outro archivado.

Sob essa legislação, o Brasil se urbanizou. Em 1930, Júlio Prestes, apoiado pelo antecessor Washington Luís, venceu as eleições presidenciais. Derrotado, Getúlio Vargas liderou o golpe militar que derrubou Prestes. No fim daquele ano, Vargas tomava posse como chefe do governo provisório. O gaúcho, por sua vez, limitou a arte por meio do decreto 21.240, de 4 de abril de 1932. Agora a vítima da legislação era a mais nova arte de massa: o cinema.

O documento referia-se à centralização da censura dos filmes na Capital Federal – à época, Rio de Janeiro – e à criação da Taxa Cinematográfica, calculada de acordo com o tamanho da película. O segundo artigo atrelava a autorização para exibição à obtenção de certificado: “nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saude Pública , contendo a necessária autorização”. A censura da sétima arte passou a ser feita por uma comissão formada por representantes do Chefe de Polícia, do Juízo

de Menores, do Museu Nacional, do Ministério da Educação e Saúde Pública, e da Associação Brasileira de Educação. O artigo oitavo enumerou pontos que justificavam o veto a uma projeção:

- Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:
- I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
 - II. For capaz de provocar sugestão para crimes ou maus costumes.
 - III. Contiver alusão que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
 - IV. Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
 - V. Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

Ofender o decoro; sugerir crimes ou maus costumes; prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; implicar insultos; desrespeitar credos; ferir a dignidade nacional, as forças armadas e o prestígio de autoridade: a lista mescla aspectos morais e políticos como motivação para se proibir uma película, mas não especifica conteúdos. Ou seja, essa motivação é ampla, conferindo ao censor discricionariedade no poder de avaliar o cinema e estabelecer o que não poderia ser exibido.

Para complementar o exposto no documento anterior, em 10 de julho de 1934, ainda como Chefe do Governo Provisório, Getúlio Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, por meio do decreto 24.651. O órgão restringiu a censura às projeções cinematográficas e foi extinto com a criação do DIP, em 1939. Quatro dias depois, com o decreto 24.776, Vargas regulava a liberdade de imprensa. O primeiro artigo afirma ser “livre a manifestação do pensamento pela imprensa, sem dependência de censura”. Segundo o texto, a censura se restringiria ao estado de sítio. Em 16 de julho de 1934, a nova Constituição, no capítulo que versava sobre os direitos e as garantias fundamentais, apresentava determinação similar ao decreto anteriormente citado:

Art.113. 9) Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda, de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política ou social.

Enquanto o Estado brasileiro legislava sobre o controle da produção cultural, as vanguardas europeias, desde o início dos anos 1920, propunham inovações em

todos os campos artísticos. Surgiam movimentos como o expressionismo, o futurismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. No Brasil, o modernismo, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, absorveu parte da influência externa e revolucionou a pintura, a poesia e a literatura, mas pouco atuou sobre o teatro. É verdade que Oswald de Andrade, um dos líderes modernistas, foi dramaturgo: escreveu *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1934). Os textos, porém, foram encenados apenas décadas depois. Nos palcos brasileiros de então, brilhavam os atores Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, encenando o chamado teatro de revista.

Em 10 de novembro de 1937, Vargas outorgava mais uma Constituição, que transformaria o então presidente em ditador. Em relação às artes e à imprensa, o texto determinava que

Art. 122. 15) todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei.

A lei pode prescrever:

a) com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação;
[...]

A imprensa reger-se-á por lei especial, de acordo com os seguintes princípios:

a) a imprensa exerce uma função de caráter público;
b) nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo, nas dimensões taxadas em lei;

Vargas, pela carta de 1937, explicitou que não toleraria opositores, ao contrário, os meios de comunicação deveriam ser usados como veículos de propaganda estatal. Em 27 de dezembro de 1939, o ditador criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por meio do decreto-lei 1.915. Conforme o segundo artigo, o DIP tinha, entre outras, as finalidades de:

c) fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei;
d) estimular a produção de filmes nacionais;
[...]

i) colaborar com a imprensa estrangeira no sentido de evitar que se divulguem informações nocivas ao crédito e à cultura do país;
[...]

n) proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de

quaisquer publicações brasileiras que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral;

[...]

q) autorizar mensalmente a devolução dos depósitos efetuados pelas empresas jornalísticas para a importação de papel para imprensa, uma vez demonstrada, a seu juízo, a eficiência e a utilidade pública dos jornais ou periódicos por elas administrados ou dirigidos.

O decreto que estabeleceu o DIP, no décimo quarto artigo, informava ainda que “ficam transferidas para o D.I.P. as atribuições concernentes à censura teatral e de diversões públicas, ora conferidas a Polícia Civil do Distrito Federal”. Assim, o novo departamento vigiaria o teatro, o cinema, os esportes, a radiodifusão, a literatura, a imprensa; ao mesmo tempo, estimularia a produção artística nacional que se enquadrasse nos moldes propostos pelo órgão.

A alínea “i” revela uma preocupação do Estado Novo em criar a imagem positiva do país no exterior; enquanto que, pela alínea “n”, o governo proibiria a entrada de “publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros”. A alínea “q”, por sua vez, mostra a dependência por parte das empresas jornalísticas da importação governamental de papel para impressão dos periódicos. Somente o governo estava autorizado a comprar o papel destinado à impressão e o repassava apenas aos jornais que, “a seu juízo”, demonstravam “eficiência e utilidade pública”. Ou seja, o DIP cerceava a liberdade de imprensa por meio do acesso ao papel importado.

O regimento interno do DIP foi aprovado dois dias depois, por meio do decreto 5.077, de 29 de dezembro de 1939. De acordo com o documento, o departamento, partido em cinco divisões, abarcava a censura de uma forma ampla:

Art. 6º Á Divisão de Divulgação compete:

[...]

b) interditar livros e publicações que atentem contra o crédito do país e suas instituições, e contra a moral;

c) combater por todos os meios a penetração ou disseminação a qualquer idéia perturbadora ou dissolvente da unidade nacional;

[...]

Art. 7º Á Divisão de Rádio-difusão compete:

[...]

c) fazer a censura prévia de programas radiofônicos e de letras para serem musicadas;

[...]

Art. 8º Á Divisão de Cinema e Teatro compete:

[...]

c) censurar os filmes, fornecendo certificados de aprovação após sua projeção perante os censores da D.C.T.;

[...]

f) censurar previamente e autorizar ou interditar: as apresentações de peças teatrais em todo o território da D.C.T.;

[...]

Art. 10. A Divisão de Imprensa compete:

a) o exercício da censura à imprensa, quando esta for cominada semelhante medida;

[...]

h) autorizar previamente a circulação das publicações periódicas.

Como complementação, o decreto-lei 2.557, de 4 de setembro de 1940, estabeleceu o exercício do DIP nos estados, por meio do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. E o decreto-lei 4.828, de 13 de outubro de 1942, determinou que, durante o estado de guerra, caberia ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores “Art. 2º, a) excluir da divulgação e publicidade assuntos julgados inconveniente aos interesses, aos compromissos, à ordem, à segurança e à defesa do Estado”.

Após a derrubada de Vargas e o fim do chamado Estado Novo, José Linhares foi convocado pelo Supremo Tribunal Federal a assumir a Presidência da República. Ao longo de seus três meses e cinco dias à frente do país, Linhares editou medidas determinantes aos rumos da censura, sendo que algumas imperaram até o fim da ditadura militar brasileira, nos anos 1980.

A primeira delas, de 12 de dezembro de 1945, foi o decreto-lei 8.356 que legislava sobre a liberdade das transmissões radiofônicas:

Art. 1º Não depende de censura prévia a manifestação do pensamento por meio do rádio, respondendo, entretanto, cada um pelos abusos que cometer.

§ 1º As peças teatrais, novelas e congêneres, porém, emitidos por meio do rádio, estão sujeitos à fiscalização já imposta por lei às representações teatrais.

Ainda no mês de dezembro daquele ano, Linhares criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), no Departamento Federal de Segurança Pública, diretamente subordinado ao Chefe de Polícia, por meio do decreto-lei 8.462, de 26 de dezembro de 1945. Em 24 de janeiro de 1946, o presidente aprovou regulamento do SCDP – decreto 20.493 – com o total de 136 artigos. É com base nesse decreto que, anos mais tarde, em 1973, o diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), general Antonio Bandeira, proibiria a encenação da peça *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. De acordo com o quarto artigo, caberia ao SCDP censurar e aprovar:

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

- I – as projeções cinematográficas;
- II – as representações de peças teatrais;
- III – as representações de variedade de qualquer espécie;
- IV – as execuções de pantomimas e bailados;
- V – as execuções de peças declamatórias;
- VI – as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII – as exposições de espécimes teratológicos;
- VIII – as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc. e *estandartes* carnavalescos;
- IX – as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;
- X – a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem a tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;
- XI – as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;
- XII – as exposições de televisão.

Adiante, o documento listou motivos para o veto ao teatro e às transmissões radiotelefônicas:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônicas:

- a) contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) fôr capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h) induzir aos desprestígios das fôrças armadas.

O quadragésimo nono artigo, por sua vez, vincula a autorização da encenação à exibição de ensaio geral: “autorizada a representação ou execução, o censor determinará dia e hora para o ensaio geral da peça ou número de variedades”.

A partir da Era Vargas, o teatro brasileiro se aprimorou. Surgiam as companhias profissionais, o Teatro Brasileiro de Comédia foi criado (em 1948) e importantes nomes assumiam a dramaturgia: Ariano Suassuna, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues:

Somente a partir de 1943 é que se pode falar da existência de uma dramaturgia moderna no país, com a encenação de *Vestido de Noiva*, de **Nelson Rodrigues**. Construindo um universo dramático absolutamente original e irrepetível, coube a ele apontar caminhos de vanguarda para o teatro brasileiro. Com efeito, suas peças são uma verdadeira suma de novidades: elas mostram brutalmente a realidade familiar, seja sob a forma

naturalista, seja sob a forma expressionista, desvendam de forma quase psicanalítica a interioridade mais profunda dos personagens, apresentam os enredos mediante sofisticados jogos temporais e possibilitam encenações de grande ousadia. Há nelas, principalmente, um uso sistemático do português coloquial nos diálogos, que, por isso mesmo, são sempre vivos e ricos. (GONZAGA, 2007, p. 413, grifo do autor).

Nelson Rodrigues teve sua trajetória marcada por vetos dos censores, como em *Álbum de família*. Escrita em 1945, ano do fim do autoritarismo de Getúlio, a peça foi encenada somente em 1967. Conforme lembra a pesquisadora Maria Thereza Vargas, “Nelson Rodrigues foi a grande vítima da democracia, uma vez que lhe pregaram títulos: maldito, tarado, indecente” (VARGAS, 2008, p. 128). Ao todo, o escritor escreveu 17 peças e, como afirma Flávio Aguiar, no guia de leitura escrito para a peça em questão, “em sua carreira conheceu tudo: sucesso imediato, censura, indiferença da crítica, até mesmo vaias, com a estréia de *Perdoa-me por me traíres*, em 1957” (AGUIAR, 2004, p. 106).

Não importa, aqui, desenhar detalhadamente a história do teatro no Brasil, mas esboçar a legislação censória a essa arte. Por isso, saltaremos ao governo de Juscelino Kubitschek. Ao longo do período JK, as leis se preocuparam sobretudo com o estímulo ao teatro nacional. O decreto 39.423, de 19 junho de 1956, determinou, em seu terceiro artigo, que “em cada série de três peças a primeira será sempre de autor brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil e que escreva em língua nacional”. O decreto 43.928, de 26 de junho de 1958, criou a Companhia Nacional de Teatro (CNT), com objetivo de “promover o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro no país”. O decreto 44.318, de 21 de agosto de 1958, aprovou o regimento do Serviço Nacional de Teatro (SNT) que pretendia “promover o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da arte teatral como instrumento de cultura e educação do povo no Brasil”.

Jânio Quadros seguiu a mesma linha de Kubitschek de incentivo ao teatro nacional. O decreto 50.631, de 19 de maio de 1961, determina no primeiro artigo que “as companhias teatrais, de qualquer gênero, são obrigadas a representar, durante suas temporadas, e em cada série de três peças, no mínimo uma de autor brasileiro”. Quadros legislou sobre as gravadoras, obrigando-as “a obedecer ao critério proporcional de um disco nacional de qualquer tipo ou rotação, com gravações de músicas brasileiras, para cada disco estrangeiro de tipo ou rotação correspondente” (Art. 5º, decreto 50.929, de 8 de julho de 1961).

Entretanto, por meio do decreto 50.676, de 31 de maio de 1961, Quadros atribuiu ao SNT o dever de vetar: “Art. 12. Qualquer temporada poderá ser suspensa pelo

S.N.T., se os seus espetáculos ou as atitudes de seus elementos forem consideradas inconvenientes à moral ou contrários à dignidade e interesses do teatro”. E, com o decreto 51.134, de 3 de agosto de 1961, estabeleceu a censura prévia:

Art. 1º Os programas de espetáculos e diversões públicas – peças teatrais, novelas, esquete, quadros e semelhantes – destinados ao rádio e à televisão, deverão, em cada Estado, Distrito Federal e Territórios ser submetidos à censura prévia das autoridades incumbidas da fiscalização, controle de licenciamento desse setor de atividade artística.

Art. 2º Não será permitido, no rádio ou na televisão, programa que:

I – contenha cenas imorais expressões indecentes, frases maliciosas, gesto irreverentes, capazes de ofender os princípios de sã moral;

II – possa exercer influência nefasta ao espírito infanto-juvenil, pelas cenas de crueldade ou desumanidade, de vícios ou crimes;

III – contenha efeitos visuais ou auditivos que possam causar alarme de pânico;

IV – explore cenas deprimentes, vícios ou perversões, anomalias, que possam induzir aos maus costumes, ou sugerir prática de crimes;

V – sirva para explorar a credence ou incita a superstição, através da grafologia, do hipnotismo da cartomancia, e da astrologia, etc.;

VI – seja motivo de escárnio às religiões e seus ministros ou contenha preconceitos de raça ou de classe.

[...]

Art. 4º Nos programas de televisão, é terminantemente proibido a apresentação de artistas em trajes menores, ou de maiôs, e, ainda que se trate de propaganda comercial, a apresentação de peças íntimas femininas.

Em plena democracia, a defesa da moralidade se sobressaía à liberdade de expressão.

1.3 Os militares legislam

Em 31 de março de 1964, os militares depuseram o presidente João Goulart e tomaram as rédeas do Brasil. O Ato Institucional número 1, assinado pelo que chamaram de Comando Supremo da Revolução, encabeçado pelo General Arthur da Costa e Silva, em 9 de abril de 1964, em seu preâmbulo, chamou o golpe militar de “revolução”. Segundo o documento, “a revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação”. A partir desse ato, todas as ações do governo militar, por piores que se apresentassem, teriam como justificativa o bem coletivo. Ainda nessa abertura, os generais afirmavam:

Para demonstrar que não pretendemos radicalizar o processo revolucionário, decidimos manter a Constituição de 1946, limitando-nos a modificá-la, apenas, na parte relativa aos poderes do Presidente da República, a fim de que este possa cumprir a missão de restaurar no Brasil a ordem econômica e financeira e tomar urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula do governo como nas suas dependências administrativas.

É sob a promessa de restaurar o país e livrá-lo da ameaça comunista que se instalou a ditadura militar brasileira. O historiador Eric Hobsbawm sintetiza o período:

As Forças Armadas tomaram o poder no Brasil em 1964 contra um inimigo bastante semelhante: os herdeiros do grande líder populista brasileiro Getúlio Vargas (1883-1954), que se deslocavam para a esquerda no início da década de 1960 e ofereciam democratização, reforma agrária e ceticismo em relação à política americana. As pequenas tentativas de guerrilha de fins da década, que proporcionaram uma desculpa para a implacável repressão do regime, jamais representaram um verdadeiro desafio a ele; mas deve-se dizer que após o início da década de 1970 o regime começou a relaxar e devolveu ao país um governo civil em 1985. (HOBSBAWN, 1995, p. 429)

Antes do retorno à democracia, importa estudar o endurecimento da ditadura. Em 1965, os militares reduziram a política à existência de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional, ou simplesmente ARENA, representando a situação; e a oposição moderada do Movimento Democrático Brasileiro, o MDB, que, segundo Marcelo Ridenti, “viria a ser calada com cassações de políticos e outros mecanismos, sempre que se excedesse aos olhos dos governantes” (RIDENTI, 2000, p. 39). Nesse ano, o então presidente, general Castello Branco, assinou o decreto 56.552, em 8 de julho, que criava o Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL):

Art. 1º O Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL), com atribuição legal específica de fiscalizar os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens – rádio e televisão – em todo território nacional, poderá baixar instruções relativas à aprovação de programas e horários, bem como sua adequação aos princípios de ordem e moralidade pública, e aos bons costumes.

No ano seguinte, Castello Branco legislaria sobre a sétima arte, ao criar o Instituto Nacional de Cinema, por meio do decreto-lei 43. Em síntese, o documento tornava a censura de filmes cinematográficos competência exclusiva da União. Em 24 de janeiro de 1967, o Congresso Nacional promulgou uma nova Constituição do Brasil. Entre outras determinações, o texto estabeleceu a eleição indireta para presidente, as garantias individuais e os direitos políticos. Como no Art. 150, “a Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade,

à segurança e à propriedade”. O sexto parágrafo desse artigo afirmava (tal qual a Constituição hoje vigente):

§ 6º Por motivo de crença religiosa, ou de convicção filosófica ou política, ninguém será privado de qualquer dos seus direitos, salvo se a invocar para eximir-se de obrigação legal imposta a todos, caso em que a lei poderá determinar a perda dos direitos incompatíveis com a escusa de consciência.

E o oitavo previa a liberdade sob vários aspectos:

§ 8º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.

Sobre a prisão, a lei determinava que “§ 12. Ninguém será preso senão em flagrante delito ou por ordem escrita de autoridade competente [...]”. Além disso, a tortura não seria admitida: “§ 14. Impõe-se a todas autoridades o respeito à integridade física e moral do detento e do presidiário”. Entretanto, apesar dessa liberdade forjada no papel, a Constituição previa a suspensão dos direitos políticos:

Art. 151. Aquele que abusar dos direitos individuais previstos nos §§ 8º, 23, 27 e 28 do artigo anterior e dos direitos políticos, para atentar contra a ordem democrática ou praticar a corrupção, incorrerá na suspensão destes últimos direitos pelo prazo de dois a dez anos, declarada pelo Supremo Tribunal Federal, mediante representação do Procurador-Geral da República, sem prejuízo da ação civil ou penal cabível, assegurada ao paciente a mais ampla defesa.

O oitavo parágrafo se referia, como dito, à livre manifestação do pensamento, de convicção política ou filosófica; o vigésimo terceiro, ao livre exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão; o vigésimo sétimo versava sobre a liberdade de reunião; e o vigésimo oitavo, sobre a liberdade de associação.

Na carta, a palavra “censura” aparece duas vezes, além da citada no artigo 150 § 8º. No artigo oitavo, quando prevê a censura de diversões públicas:

Art. 8º Compete à União:

[...]

VII – organizar e manter a polícia federal com a finalidade de prover:

[...]

d) a censura de diversões públicas;

No segundo parágrafo do artigo 152, a Constituição previu aquilo que Agamben vai denominar de estado de exceção:

Art. 152. § 2º O estado de sítio autoriza as seguintes medidas coercitivas:

- a) obrigação de residência em localidade determinada;
- b) detenção em edifícios não destinados aos réus de crimes comuns;
- c) busca e apreensão em domicílio;
- d) suspensão da liberdade de reunião e de associação;
- e) censura de correspondência, da imprensa, das telecomunicações e diversões públicas;
- f) uso ou ocupação temporária de bens de autarquias, empresas públicas, sociedades de economia mista ou concessionárias de serviços públicos, assim como a suspensão do exercício do cargo, função ou emprego nas mesmas entidades.

Assim, o estado de sítio, salvo em caso de guerra, teria duração máxima de 120 dias e deveria ser submetido à aprovação do Congresso Nacional.

Por outro lado, a Constituição de 1967 abordou a liberdade sobre vários aspectos. Previu a liberdade de opinião para os congressistas: “Art. 34. Os Deputados e Senadores são invioláveis no exercício de mandato, por suas opiniões, palavras e votos”. Orientou que a educação seguisse os “ideais de liberdade”: “Art. 168. A educação é direito de todos e será dada no lar e na escola; assegurada a igualdade de oportunidade, deve inspirar-se no princípio da unidade nacional e nos ideais de liberdade e de solidariedade humana”. No artigo 171, reiterou que “as ciências, as letras e as artes são livres”. E, no artigo seguinte, conferiu ao governo o papel de mantenedor da cultura:

Art. 172. O amparo à cultura é dever do Estado.
Parágrafo único – Ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas.

Uma legislação libertária que, se fosse cumprida, descaracterizaria a própria ditadura. Entretanto, como era de se esperar, o texto constitucional não foi obedecido, e inúmeras leis surgiram para cercear a liberdade expressa naquela Constituição. Por exemplo, a lei 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, assinada pelo general Castello Branco e conhecida como Lei de Imprensa, “regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação”. Segundo a regra, a censura se restringiria aos espetáculos de diversões públicas e ao estado de sítio:

Art. 1º É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processo de subversão da ordem política e social ou de preconceito de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Govêrno poderá exercer a censura sôbre os jornais ou periódicos e emprêsas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que determinam, como também em relação aos executores daquela medida.

Art. 2º É livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos (art. 11) ou quando atentarem contra a moral e aos bons costumes.

Os crimes de abuso dessa liberdade, estabelecidos na lei, corresponderiam a punições que iam desde multas a penas de até dez anos de prisão. Atentar contra o artigo primeiro, parágrafo primeiro, por exemplo, incidiria em pena de um a quatro anos de detenção, conforme estabelece o décimo quarto artigo. Ao passo que “ofender a moral pública e os bons costumes” poderia representar até um ano de prisão e multa de até vinte salários-mínimos.

Em março de 1967, o general Arthur da Costa e Silva, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional, assumiu a presidência do país. Seu governo é lembrado por protestos e manifestações sociais e estudantis. A União Nacional dos Estudantes (UNE) organizou a passeata dos cem mil⁴, operários entraram em greve em protesto ao regime, a guerrilha urbana começou a se organizar e se armar – crescia, portanto, a oposição à ditadura.

Enquanto o Estado limitava, por meio de leis e decretos, a liberdade estabelecida pela Constituição, o teatro, mesmo com a submissão dos scripts aos censores, questionava a legitimidade do governo militar. Ridenti destaca como exemplo as peças *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), ambos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; e *Primeira feira paulista de opinião* (1968), com textos de autoria de Jorge Andrade, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Augusto Boal:

O texto *Arena canta Zumbi*, ao falar do quilombo, depois derrotado, no fundo se referia ao golpe de 1964: da mesma forma que Zumbi fora traído por brancos, que mantiveram comércio com o quilombo enquanto interessou, também o povo teria sido traído pela burguesia em 1964. A peça afinava-se assim com a autocrítica de esquerda que grassava numa ala do PCB e fora dele. Isso ficaria ainda mais evidente no espetáculo seguinte, *Arena conta Tiradentes*, identificada com propostas guerrilheiras, assim como a *Primeira feira paulista de opinião*. (RIDENTI, 2000, pp. 156-157)

⁴ A passeata dos cem mil foi uma manifestação popular contrária à ditadura ocorrida no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968, que contou com a participação de diversos setores sociais, entre eles, artistas e intelectuais.

A respeito da *Primeira feira paulista de opinião*, a pesquisadora Maria Thereza Vargas (2008, p. 130) conta que os textos a serem encenados foram submetidos à censura e, das oitenta páginas enviada, 65 foram cortadas, sobrando, portanto, quinze páginas. Os responsáveis pela montagem impetraram mandados de segurança, mas os pedidos foram denegados:

No dia marcado para estréia, a solidariedade demonstrada pela classe é um espetáculo à parte. Decide-se pela desobediência civil. A presidente da Comissão Estadual de Teatro, Cacilda Becker, cercada por uma verdadeira multidão de artistas leu o seguinte texto: ‘A representação na íntegra da *1ª Feira Paulista de Opinião* é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo Ministro Gama e Silva para rever a legislação da Censura. Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar’ (VARGAS, 2008, p. 130).

Entre os cortes dos censores e a rebeldia dos artistas, os palcos brasileiros protagonizaram importantes embates contra o regime militar. O jornalista Zuenir Ventura lembra que o teatro havia sido a frente “mais combativa e combatida”: “desde 64, uma guerra – primeiro, não declarada, depois aberta – colocara a atividade sob permanente suspeição. Em 65, a inédita presença de 1500 assinaturas numa carta aberta ao presidente Castello Branco protestava contra os abusos da censura” (VENTURA, 2008, p. 90). A peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, apesar do texto sem apelo político, foi violentamente reprimida. Em 18 de julho de 1968, o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi invadido por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que agrediram o elenco e depredaram o espaço. Nova agressão ocorreria quando a montagem estava em cartaz em Porto Alegre. Por fim, *Roda Viva* acabou sendo proibida pela censura.

1968 foi ano marcado pelo acirramento dos protestos contra a ditadura militar. Em março, morreu o estudante Edson Luís de Lima e Souto, no Rio de Janeiro, vítima de policiais. O funeral do jovem foi transformado em marcha que levou 50 mil pessoas às ruas. De acordo com Ventura, foi esse o passo inicial para o endurecimento do regime:

A repercussão de certos acontecimentos políticos nem sempre é proporcional à importância dos autores neles envolvidos. O episódio do Calabouço [morte do estudante], que desencadeou uma série de manifestações de protesto que

iriam culminar com a lendária passeata dos 100 mil, três meses depois, ficou na História como um marco.

Pode-se dizer que tudo começou ali – se é que se pode determinar um começo ou um fim de algum processo histórico. De qualquer maneira, foi o primeiro incidente que sensibilizou a opinião pública para a luta estudantil. Como cingidamente lembrava a direita, ‘era o cadáver que faltava’. (VENTURA, 2008, p. 100).

A gota d’água, entretanto, se deu na voz do deputado federal do MDB Márcio Moreira Alves. Em discurso proferido no dia 2 de setembro de 1969, o parlamentar criticou a invasão da Universidade de Brasília realizada pelos militares e convocou a população para que boicotasse os festejos de Sete de Setembro. Desmoralizado, o governo pediu licença para processar o político, mas o pedido foi negado pela Câmara dos Deputados, em 12 de dezembro de 1968. No dia seguinte à decisão da Casa, o país amanheceu sob as regras do Ato Institucional número 5.

Menos de um mês antes da edição do AI-5, Costa e Silva assinou a lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criaria o Conselho Superior de Censura (CSC) e disporia sobre a censura do teatro e do cinema. Em relação aos palcos, o primeiro artigo determinava que a censura seria apenas classificatória, restringindo-se a estabelecer a faixa etária do público espectador. Entretanto, em seguida, o documento listava as exceções. Assim, seria proibitiva na encenação que:

Art. 2º

I – atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;

II – ofender à coletividade ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e

III – prejudicar a cordialidade das relações com outros povos.

A lei orientou que

Art. 11. As peças teatrais, após aprovadas pela censura, não poderão ter seus textos modificados ou acrescidos, inclusive na representação.

Parágrafo único. A violação ao disposto neste artigo acarretará a suspensão do espetáculo por 3 (três) a 20 (vinte) dias, independentemente da pena pecuniária.

Além do exposto, o documento reiterava a vigência da legislação anterior, como o decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, assinado pelo presidente José Linhares, que enumerou os motivos para a proibição de uma encenação. Em relação ao cinema, a nova lei orientava:

Art. 3º Para efeito de censura classificatória de idade, ou de provação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensiva às coletividades ou as religiões ou, ainda, capaz de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes.

Em conjunto, os oitavo e nono artigos determinavam que a decisão pela reprovação total de uma peça por parte do Serviço de Censura de Diversões Públicas seria submetida à confirmação do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal. Esse, por sua vez, teria cinco dias para se manifestar. Por fim, da decisão do DPF caberia recurso ao Conselho Superior de Censura. Dessa forma, entre as atribuições do conselho, estaria (Art. 17) “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, preferidos pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal”. Conforme o texto, o CSC se comporia por 15 membros, escolhidos pelo Ministro da Justiça, com um representante:

Art. 16

- I – do Ministério da Justiça;
- II – do Ministério das Relações Exteriores;
- III – do Ministério das Comunicações;
- IV – do Conselho Federal de Cultura;
- V – do Conselho Federal de Educação;
- VI – do Serviço Nacional do Teatro;
- VII – do Instituto Nacional do Cinema;
- VIII – da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;
- IX – da Academia Brasileira de Letras;
- X – da Associação Brasileira de Imprensa;
- XI – dos Autores Teatrais;
- XII – dos Autores de Filmes;
- XIII – dos Produtores Cinematográficos;
- XIV – dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas;
- XV – dos Autores de Radiodifusão.

A lei estabeleceu, também, a transformação do cargo público de Censor Federal em Técnico de Censura. Esse precisava ter graduação em ciências sociais, direito, filosofia, jornalismo, pedagogia ou psicologia. Porém, antes mesmo de a lei entrar em vigor, o general Costa e Silva, subscrito por seus ministros, decretou o Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro de 1968. Assim, a lei 5.536 se fez valer em alguns artigos, mas o CSC não foi criado. Em relação ao AI-5, o preâmbulo afirmava que

atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la.

O AI-5 modificou trechos fundamentais da Constituição de 1967, conferindo plenos poderes ao Poder Executivo. A partir de então, o presidente poderia: decretar o recesso do Congresso Nacional (Art. 2º), legislar em todas as matérias (Art. 2º § 1º), determinar intervenção nos estados e municípios (Art. 3º), suspender direitos políticos (Art. 4º), cassar mandatos (Art. 4º), aposentar servidores públicos (Art. 6º § 1º), decretar estado de sítio pelo prazo que lhe conviesse (Art. 7º).

Intensificava-se a caça aos que eram contrários ao regime. Enquanto isso, a forte censura aos meios de comunicação impedia que o povo soubesse o que acontecia no país. Para Maria Aparecida de Aquino, o AI-5 representou o estabelecimento da chamada “linha dura” no comando e a institucionalização da censura:

A edição do AI-5 representa, para o regime inaugurado em 1964, uma guinada de posição. A partir desse momento, com o endurecimento político propugnado pelo Ato, torna-se claro que as rédeas da condução do país, no âmbito militar, haviam mudado definitivamente de posição. Deixando de lado os atritos, presentes nos governos de Castelo Branco e de Costa e Silva, entre as alas militares da ‘Sorbonne’ e da ‘linha-dura’, passava a haver agora claro domínio destes últimos. No setor das comunicações, e na imprensa escrita em particular, as mudanças não demoraram a se fazer sentir (AQUINO, 1999, p. 206).

Conforme balanço feito por Ventura (2008, p. 250), em dez anos de vigência, o AI-5 cassou seis senadores, 110 deputados federais, 161 deputados estaduais, 22 prefeitos, 22 vereadores, afastou três ministros do Supremo Tribunal Federal e centenas de professores. Em uma década, censurou cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas e incontáveis canções.

Cerceada, parte da oposição ao regime optou pela resistência armada. Em setembro de 1969, a guerrilha urbana sequestrou o embaixador norte-americano Charles Elbrick, pedindo como resgate a libertação de presos políticos – o sequestro de autoridades se tornou prática comum da resistência. Naquele ano, o homem pisou na lua; Caetano Veloso e Gilberto Gil partiram para o exílio em Londres; enquanto, nos Estados Unidos, cresciam os protestos contra a guerra do Vietnã. Ainda em 1969, Costa e Silva foi afastado da presidência por motivos de saúde, e uma junta militar passou a comandar o país, ao invés do vice-presidente, o civil Pedro Aleixo.

Liderada pelo almirante Augusto Hamann Rademaker Grunewald, a junta, em 29 de setembro de 1969, com o decreto-lei 898, estabeleceu a chamada Lei de Segurança Nacional. Por esse documento, eram previstas a prisão perpétua e a pena de morte – como nos

casos de espionagem e de lesão corporal a chefe de governo estrangeiro, respectivamente. As ações consideradas adversas, revolucionárias ou subversivas passavam a ser duramente combatidas. O quadragésimo quinto artigo do decreto-lei versava sobre as artes e os meios de comunicação, enumerando os crimes enquadrados como “propaganda subversiva”:

Art. 45. Fazer propaganda subversiva:

I – Utilizando-se de quaisquer meios de comunicação social, tais como jornais, revistas, periódicos, livros, boletins, panfletos, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres, como veículos de propaganda de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária ou subversiva;

II – Aliciando pessoas nos locais de trabalho ou ensino;

III – Realizando comício, reunião pública, desfile ou passeata;

IV – Realizando greve proibida;

V – Injuriando, caluniando ou difamando quando o ofendido fôr órgão ou entidade que exerça autoridade pública ou funcionário, em razão de suas atribuições;

VI – Manifestando solidariedade a qualquer dos atos previstos nos itens anteriores:

Pena: reclusão, de 1 a 3 anos.

Parágrafo único. Se qualquer dos atos especificados neste artigo importar ameaça ou atentado à segurança nacional:

Pena: reclusão, de 2 a 4 anos.

Com a morte de Costa e Silva, a junta militar foi substituída pelo general Emílio Garrastazu Médici, considerado o mais duro entre todos os presidentes ditatoriais. Médici esteve no poder até 1974, período conhecido como os “anos de chumbo”. Durante esse governo, a luta armada se intensificou e os templos de tortura do Destacamento de Operações e Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) se espalharam pelo Brasil. Entretanto, o endurecimento do governo foi mascarado pela censura e pelo chamado milagre brasileiro – o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu, a inflação baixou, e o governo atraiu investimentos estrangeiros:

As esquerdas enganaram-se, ao supor que o golpe implicaria a estagnação econômica. Ao contrário, representando as classes dominantes e setores das classes médias, os governos civil-militares promoveram a *modernização conservadora* da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico *igual e combinado*, compondo indissolúvelmente aspectos modernos e arcaicos. Houve crescimento rápido das forças produtivas, o chamado *milagre brasileiro*, acompanhado da concentração de riquezas, do aumento das distâncias entre os mais ricos e os mais pobres, bem como política com base nos êxitos econômicos, sustentados por maciços empréstimos internacionais, que colocariam nos ombros das gerações posteriores o peso de imensa dívida externa (RIDENTI, 2000, p. 42, grifos do autor).

Médici, em 26 de janeiro de 1970, pôs às claras a censura. O decreto-lei 1.077 ressaltou o papel da Polícia Federal para coibir tudo o que fosse contrário “à moral e aos bons costumes”:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

[...]

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e apreensão de todos os seus exemplares.

Sob a regência do AI-5 e da Lei de Segurança Nacional, não era necessário criar novas regras que limitassem ainda mais as manifestações artísticas. Os anos 1970, no Brasil, foram marcados pela resistência, pela guerrilha, pela forte censura aos meios de comunicação e aos artistas; ao mesmo tempo, o governo mascarava a repressão sob o disfarce de um país forte em diversos aspectos – seja nos esportes, na política ou na economia. No mundo, a década também foi conturbada com guerras e ditaduras espalhadas por todo o globo.

Assim, em linhas gerais, em 1970, o Brasil venceu a Copa do Mundo, no México, marcando o predomínio do país nos esportes. Em 1971, a construção da rodovia Transamazônica se iniciou e morreu o capitão Carlos Lamarca – exibindo o progresso brasileiro e a força do Estado em reprimir seus combatentes. Em 1972, enquanto a Arena elegia 80% dos prefeitos e era inaugurada a TV em cores no Brasil, Caetano e Gil voltavam do exílio londrino, o Teatro de Arena encenava sua última peça (*Doce América, Latino América*, de Antônio Pedro) e começava a guerrilha no Araguaia. Em 1973 – ano em que a peça *Calabar*, texto de Chico Buarque e Ruy Guerra e direção de Fernando Peixoto, foi proibida de ser encenada às vésperas de sua estreia – o presidente socialista do Chile, Salvador Allende, foi deposto (e morto) por golpe militar.

Em 1974, Médici cedeu a presidência ao general Ernesto Geisel, que governou sob a promessa de distensão. Nesse ano, acontecia a Revolução dos Cravos, movimento que derrubaria a ditadura militar portuguesa. No ano seguinte, o jornalista Wladimir Herzog foi morto na prisão e a guerra do Vietnã chegou ao fim. 1976 foi marcado pela morte de dois ex-presidentes brasileiros: Juscelino Kubitschek, em acidente de carro, e João Goulart, exilado na Argentina. Em 1977, foi aprovada a Lei do Divórcio. Somente em

1978, revogou-se o AI-5 e se regulamentou a Lei da Anistia. 1979: foi o início do governo do general João Batista Figueiredo e o fim do bipartidarismo.

Por meio do decreto 83.973, de 13 de setembro de 1979, assinado por Figueiredo, o governo regulamentou o Conselho Superior de Censura, criado quase onze anos antes. A diferença do novo decreto para a lei de origem estava na indicação dos membros, que seria feita pelos órgãos e designada pelo Ministro da Justiça. O CSC passava a atuar como órgão de recursos para artistas censurados e seus representantes, tendo a função de amenizar a brutalidades dos departamentos censores. Graças ao estabelecimento do Conselho, a peça *Calabar* foi finalmente liberada para encenação em 24 de janeiro de 1980.

Cabe, ainda, destacar que a censura estatal no Brasil teve seu fim somente com a Constituição hoje vigente, promulgada no dia 5 de outubro de 1988. Em seu quinto artigo, a carta enumera os “direitos e deveres individuais e coletivos”, entre esse, estão:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

III – ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;

IV – é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

[...]

IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; [grifos nossos]

A lista desses direitos e deveres é extensa, mas é no nono inciso que se estabelece o fim da censura estatal.

Como buscamos mostrar nesse capítulo, a censura às artes e à comunicação, no Brasil, se fez presente desde que o país foi colonizado. Nas primeiras normas, esse controle era tarefa da polícia, que avaliaria os programas teatrais e os ensaios das peças. Em 1897, por exemplo, a autoridade policial tinha o poder de baixar as cortinas do teatro, durante uma apresentação, se julgasse o conteúdo da encenação ofensivo. Não havia uma sistematização da censura, e o poder era, portanto, discricionário.

À medida que o teatro brasileiro se aprimora ou que novas mídias surgiriam, a censura se profissionaliza. Criaram-se setores, divisões e servidores públicos especializados na análise dos conteúdos artísticos e nos cortes. Entretanto, quase sempre, o poder de polícia estava um patamar acima na hierarquia estatal e, sobre as decisões dos profissionais do veto, prevaleciam a dos policiais. Foi somente com a vigência do CSC que as proibições do diretor-geral do DPF puderam ser derrubadas.

Por fim, cabe destacar que cercear as artes e as mídias não foi ação exclusiva dos períodos autoritários. Durante a democracia, a tesoura governamental também limitou a produção cultural. Para o estudioso português Luiz Francisco Rebello (2008, p. 50), todo governo faz uso dos mecanismos da censura para se assegurar no poder e impedir a subversão. Mas existem outros setores da sociedade que se utilizam dessa ferramenta: a religião, para impor suas crenças e não se extinguir; o capital, para continuar sua expansão e impedir a destruição da “ordem em que assenta”:

Ora, acontece que a censura é um dos meios, e um dos mais eficazes, de que a sociedade dispõe para assegurar e preservar a sua manutenção e a sua estabilidade. É evidente que uma sociedade de tipo autocrático e repressivo, uma ditadura, por exemplo, não terá pejo em utilizar esse meio com muito mais frequência, com muito mais violência, do que uma sociedade de tipo democrático e permissivo. Naquelas, a censura é direta e brutal; nestas, é subliminar e insidiosa. Mas existe sempre, como existiu sempre – por períodos mais breves ou mais longos, mais branda ou mais rigorosa, mais assumida ou mais disfarçada. (REBELLO, 2008, p. 46).

Mas esse assunto é outra história. Seguiremos com a história de *Calabar* nos bastidores da censura militar.

2 PROIBIDO DIZER “CALABAR”

2.1 Os bastidores da censura

O processo da peça *Calabar: o elogio da traição* está concentrado na pasta 316 do Arquivo Nacional. Por essa documentação, composta por 115 documentos – entre os quais script com marcações de cortes, requerimentos, pareceres, recortes de jornais, além de cópias de diferentes edições da peça publicada em livro –, é possível compreender o caminho percorrido pelo texto teatral na censura militar.

As folhas estão ordenadas de acordo com as datas. Entretanto, por várias vezes essa sequência escapa à ordem cronológica dos papéis. Para o estudo, com intuito de facilitar a leitura, optamos por reordenar a sequência, tendo por base o registro das datas. Os documentos vão de abril de 1973 a dezembro de 1985. Restringimos, porém, o estudo até o dia 8 de fevereiro de 1980, dia em que ofício do presidente do Conselho Superior de Censura (CSC), Octaciano Nogueira, destinado à direção da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DCDP-DPF), informa a publicação em Diário Oficial da liberação do texto teatral para maiores de 14 anos.

A documentação sobre as canções da peça também foi reordenada cronologicamente. Essa, por sua vez, está no arquivo relativo às composições musicais, na caixa 644, que concentra músicas de diferentes autores, como Baden Powell, Geraldo Vandré e Rita Lee. As letras de *Calabar*, juntamente com os pareceres dos censores, compõem o processo 522, formado por 19 documentos. Oposto ao que ocorre com o processo referente ao texto teatral, o estudo isolado desse material parece ficar inconcluso. Entretanto, ao confrontar esses papéis com a documentação da pasta 316, a compreensão acerca da censura sobre as canções ganha nova luz.

O que pretendemos é traçar a história de *Calabar* a partir da leitura da documentação que envolve texto teatral e canções encontradas nos arquivos da censura. Assim, essa história começa no dia 4 de abril de 1973, com o requerimento assinado por Chico Buarque para que o texto e as músicas da peça, escritos em parceria com Ruy Guerra, passassem pelos censores e tivessem o certificado liberatório. Nesse documento, Chico informa a pretensão de estreia para a primeira semana de maio daquele ano. Embora submeta tanto texto teatral quanto musical à censura, o papel está na pasta referente à peça:

FRANCISCO BUARQUE DE HOLLANDA, residente e domiciliado na Cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, encaminha a V. Excia. -3- (treis) exemplares da peça "CALABAR", texto e músicas de CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E RUY GUERRA, para que seja censurada.

A estreia deverá ocorrer na primeira quinzena de maio de 1973, no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, GB.

Nestes termos
Pede deferimento

Rio de Janeiro, 4 de abril de 1973

[Assinatura]
FRANCISCO BUARQUE DE HOLLANDA

Figura 1 – ARQUIVO NACIONAL (04/04/1973 – pasta 316): pedido de censura de *Calabar*

2.2 O script

O documento seguinte, encontrado na pasta, é uma cópia do script teatral com algumas marcações feitas à caneta e o registro de carimbo com a palavra “cortes”, indicando termos e frases proibidas pela censura. Eis os trechos e termos vetados no texto:

Página 16: a palavra “caga”, referente a uma ação do Holandês, ou seja, não faz parte da fala da personagem, é cortada:

HOLANDESES - A bem da verdade, a minha já é um resultado meio híbrido. Às vezes é a indiana que me ataca. Bem cedinho. A brasileira geralmente vem quando a outra está de recesso (começa a contrococer-se) Falou no bicho? ... ~~(caga)~~ *[corte]*

MATHIAS (olhando no vaso do outro) - Das boas ...

Figura 2 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 16 do script

Página 17: a expressão “filho da puta”, dita pelo Holandês para Mathias, é proibida pela censura:

MATHIAS - Dom Sebastião. Morto em Alcácer-Quibir.
 HOLANDESES - (sentando-se) - Aquele ~~filho da puta~~ ... **CORTES**
 MATHIAS (levantando-se, indignado) - Dom Sebastião, o Desejado?

Figura 3 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 17 do script

Página 19: há marcação em “que merda”, dita pelo Holandês, mas não há indicação de corte. Nessa página, a censura manda cortar a expressão “cagar”, fala de Mathias:

MATHIAS (resmungando) - À mercê d'El Rey ... À mercê d'El Rey ...
 Sabe que isso pode criar um impasse nas nossas negociações?
 HOLANDESES - Não volto atrás.
 MATHIAS - Preciso ... (começa a se contorcer de cólicas) ... ~~cagar~~. **CORTES**

Figura 4 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 19 do script

Página 25: também dita por Mathias, “à merda” é marcada com o carimbo de corte:

FREI - Por três horas. Com muitas lágrimas e compunção de espírito.
 No meu entender, com muito e verdadeiro arrependimento de seus pecados,
 segundo o que o juízo humano pode alcançar.
 MATHIAS - ~~À merda~~ com o juízo humano. Quero saber se Calabar apontou
 os nomes. **CORTES**

Figura 5 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 25 do script

Página 47: “porque ainda que eu ande a comer meninos...”, frase atribuída ao Frei é proibida:

FREI - Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu
 modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes,
~~porque ainda que eu ande a comer meninos~~ ... **CORTES**
 NASSAU (compreensivo) - Ora, Frei ... Por quem sois. Assim sendo,

Figura 6 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 47 do script

Página 55: foi cortada a fala do Holandês – “como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia”:

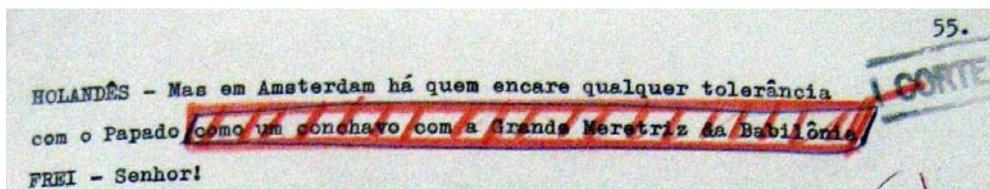


Figura 7 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 55 do script

Página 59: ficou proibida a frase “mas na hora das coisas só querem saber é do seu rabo... E toca a te virar. (pausa) Negócio de homem é homem mesmo”, dita por Anna:

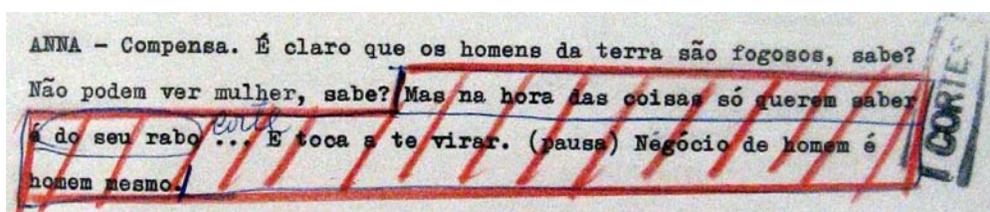


Figura 8 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 59 do script

Página 73: há dois cortes, ambos na fala de Anna: “e peida” e “já gozou”:

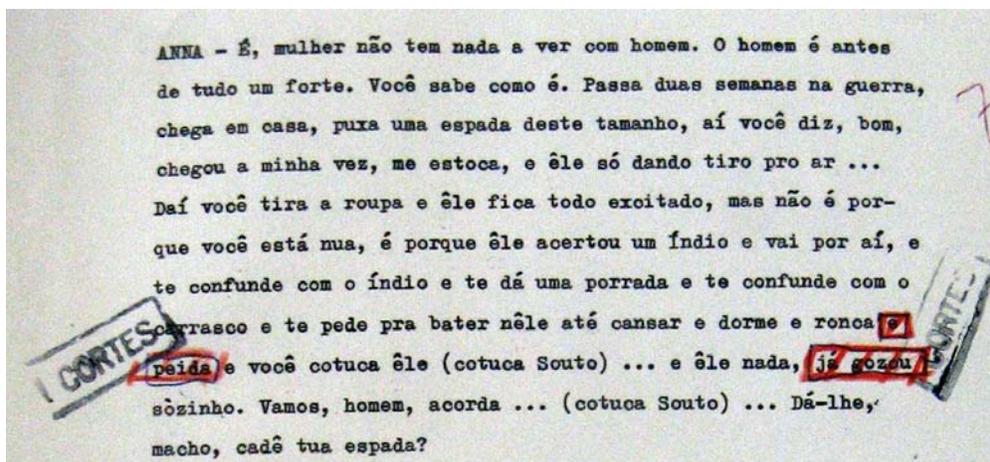


Figura 9 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): trecho da página 73 do script

A sequência da documentação mostra que, em 16 de maio, três técnicos do Serviço de Censura (denominados TCs, em muitos documentos) assinam diferentes pareceres acerca da peça e chegam a conclusões semelhantes: peça proibida a menores de 18 anos, com cortes e, ainda, com a liberação do texto condicionada ao que fosse apresentado no ensaio geral. A primeira a opinar é a técnica em censura Maria Luiza Barroso Cavalcante: em seu parecer número 3096/73, considera que, no script, há mensagens negativas, “mas também

com aspectos positivos, visto trazer luz nova a certos aspectos de nossa história”. A TC indica os já mencionados cortes às páginas 17, 19, 25, 47, 59 e 73.

O TC Gilberto Pereira Campos é o responsável pelo parecer 3097/73. Campos, por sua vez, considera que a peça tem mensagem “imprecisa” e afirma ser “polêmica” a natureza do texto de Chico Buarque e Ruy Guerra. Mesmo assim, posiciona-se pela liberação. Além das proibições sugeridas por Cavalcante, Campos indica o corte assinalado na página 55.

O parecer seguinte, de número 3098/73, de autoria de Zuleika Santos, recomenda apenas três vetos: os assinalados nas páginas 17, 47 e 59. Por outro lado, a técnica “alerta” aos censores que acompanhariam o ensaio geral para a cena em que Mathias e o Holandês conversam enquanto defecam. No campo destinado à conclusão, a TC afirma que “o autor enfoca um tema que pode acirrar polêmicas” e, para justificar a classificação etária para somente maiores de 18 anos, a censora diz haver “uma série de situações inadequadas à boa formação do espectador adolescente”.

De trâmite interno, o próximo documento indica o caminho percorrido, até então, pelo script da peça nos departamentos de censura, apresentando despachos dados pelas diferentes chefias:

S. C. T. C.	
TÍTULO: <u>CALABAR</u>	
GÊNERO: <u>PEÇA TEATRAL</u>	
1) S. APROVADO	4) CHEFE E. C.
Documentação: <u>Em Ordem</u>	So. Linaetox foi o amado nos PALCARES 72 3096, 3097 e 3098/73 degrau liberação de 25 maiores de de 2070 anos em os cortes indicados. Em 01.11.73 Paulo Sérgio
M. liberação: <u>71 e</u>	
Cl. Estado anterior: <u>---</u>	
Proj: <u>Ruy Guerra - GB</u>	
DF: <u>021. H. 173</u>	
Chefe de Arquivo: <u>[assinatura]</u>	
2) PROGRAMAÇÃO	
Técnico de Censura: <u>Zuleika</u>	
Técnico de Censura: <u>Chico</u>	
Técnico de Censura: <u>M. Hugo</u>	
Data para Exame: de <u>---</u> a <u>---</u>	
DS:	
DF: <u>---</u>	
Resp. pela Programação	
3) S. C. T. C.	5) DIRETOR DA D.C. D.2
<u>[assinatura]</u>	A liberação da peça ocorre em 18/11/73 depois de 15 dias de análise, e após a data indicada, sendo tudo, nos termos do que a programação do seu texto em 20/11/73 DF: <u>---</u> (a data de 18/11/73)

Figura 10 – ARQUIVO NACIONAL (09/04/1973 – pasta 316): SCTC/interno

No primeiro campo, estão os dados de arquivo, como procedências e data de entrada (09/04/1973). O segundo, intitulado “programação”, lista os três técnicos de censura responsáveis pelos pareceres já apresentados. O terceiro campo, destinado ao “S.C.T.C.”⁵, traz indicação para a leitura do despacho, escrito à mão, de F. V. de Azevedo Netto, chefe do SCTC-SC/DCDP, no verso do documento. Em 18 de maio de 1973, Azevedo Netto determina a emissão de certificado “com impropriedade para menores de DEZOITO (18) anos, com cortes às pags 16, 17, 19, 25, 47, 55, 59 e 73 do ‘script’” e submete sua decisão à consideração do Chefe do Serviço de Censura. O quarto campo do documento destina-se ao “chefe S.C.” (Serviço de Censura) e tem a assinatura de Deusdeth Burlamaqui, em 21 de maio de 1973. Esse, por sua vez, escreve ao “Sr. Diretor”: “face aos pareceres 3096, 3097 e 3098/73, sugiro liberação para maiores de dezoito anos, com os cortes indicados”.

No quinto campo, destinado às anotações do “diretor da D.C.D.P” (Divisão de Censura e Diversões Públicas), escritos à mão determinam a liberação da peça, mas proíbem a gravação comercial da letra “Anna de Amsterdam” que “devido ao tema, não poderá ser gravada e a sua apresentação só será permitida em local frequentado por adultos”. Esse texto manuscrito data do dia 21 de maio 1973. Não há carimbos ou nome, mas a rubrica confirma ser Rogério Nunes, diretor da DCDP, quem escreve o papel.

⁵ Não encontramos um significado seguro para a sigla S.C.T.C., acreditamos, no entanto, que signifique Sistema de Controle de Técnicos em Censura.

5) DIRETOR DA D.C. D.T.R.
 Libere-se para maiores de 18 (dezoito) anos, c/ cortes. Fazer conter ou constar (?) do certificado que a letra musical, devido ao tema, não poderá ser gravada e sua apresentação só será permitida em local frequentado por adultos, nas praças, ruas, parques e suas apresentações só serão permitidas em locais frequentados por adultos. 21/05/73 (a letra é "Ana de Amsterdam")

Figura 11 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): detalhe do documento do SCTC:

Libere-se para maiores de 18 (dezoito) anos, c/ cortes. Fazer conter ou constar (?) do certificado que a letra musical, devido ao tema, não poderá ser gravada e sua apresentação só será permitida em local frequentado por adultos. 21/05/73 (a letra é "Ana de Amsterdam")

Rogério Nunes, no mesmo dia 21 de maio de 1973, assina documento que tem como destinatário o Superintendente Regional do Departamento de Polícia Federal na Guanabara. Nunes manda proceder ao ensaio geral da montagem, solicita a remessa dos relatórios dos técnicos designados a assistir à encenação e explica estar "a validade do certificado sujeita ao resultado desse ensaio":

Senhor Superintendente:

Apraz-me remeter a essa repartição, com este, os "Scripts" do espetáculo acima referenciado, de autoria de Chico Buarque de Holanda e Ray Guerra.

2. Peço mandar proceder ao ensaio geral e providenciar a remessa dos relatórios dos técnicos designados para assisti-lo, por estar a validade do certificado sujeita ao resultado desse ensaio, devendo ficar ciente o interessado, através do Setor de Censura desse órgão do que preceitua o Art. 11 e seu parágrafo único da Lei 5.536, de 21-11-1968.

3. Solicito recomendar aos técnicos máxima atenção, no ensaio, para o transcorrer das cenas constantes das pags. 61, 68 e 70. respectivamente.

4. Outrossim, solicito, ainda chamar à atenção da fiscalização para o desenrolar do espetáculo, com o fim de dar a esta DCDP meios de impor, se necessário, a medida preconizada para os casos de violação do indicado dispositivo legal.

Ac ensojo, renovo a Vossa Senhoria meus protestos de estima e consideração.

ROGERIO NUNES
DIRETOR

Figura 12 – ARQUIVO NACIONAL (21/05/1973 – pasta 316): documento 307/73 – SCTC/SC/DCDP

A cena mencionada na página 61 corresponde a uma conversa entre Bárbara e Anna. A primeira fala à segunda sobre a possibilidade de um país independente, em seguida, canta “Cobra de Vidro”:

61.

ANNA - Você está linda ... Louca e linda. Eu te amo, Bárbara...

BÁRBARA - Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses ... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que fôr. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar ... Calabar não morre, Anna. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três mil pedaços, facilmente se refaz.

BÁRBARA AVANÇA UM PASSO E COMEÇA A CANTAR O "COBRA DE VIDRO"

Figura 13 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 61 do script

Na página 68, Bárbara e Frei falam sobre a traição de Calabar e o papel, defendido pelo clérigo, atribuído ao Estado de garantir a própria segurança e de seu “poder para calar”, como exposto no trecho:

BÁRBARA - E Calabar?
 FREI - Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões, e por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa, não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.
 FREI - Se você quiser confessar, eu a espero amanhã ...
 BÁRBARA - Não, Padre, não quero me confessar ... Quero beber mais.

Figura 14 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 68 do script

Bárbara e Souto falam sobre traição na página 70:

SOUTO - Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenino, sabe? Eu já acordo traíndo, sonho em trair mais ... Gosto de atirar pelas costas ... gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscadas. Gosto de jurar, só para quebrar a jura. Traio por trinta dinheiros. Traio por conviço. Traio pra todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da traição, Paraíba.
 BÁRBARA - Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcaguete. Sebastião, tira as botas. Põe o pé no chão. Agora a mão. Lambe a terra. O que é que você sente? O estreme dos reis e só. Calabar sabia o gosto da terra, e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo gosto. E você está engolindo o estreme do rei de passagem. Você tá de plantão. A tua barriga está empanzinada dos crimes dos Bórgias. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Essa foi a sua traição. A terra em vez do rei. A terra e não a coroa. A terra e não a bandeira. A terra, antes, sempre e depois.

Figura 15 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 70 do script

No dia seguinte, é emitido o certificado liberatório 2079/73, para a peça *Calabar*, com cortes às páginas anteriormente mencionadas e “condicionado ao exame do ensaio geral”. O documento teria validade até 22 de maio de 1978 e é assinado por Burlamaqui e por Rogério Nunes (o último assina o verso).

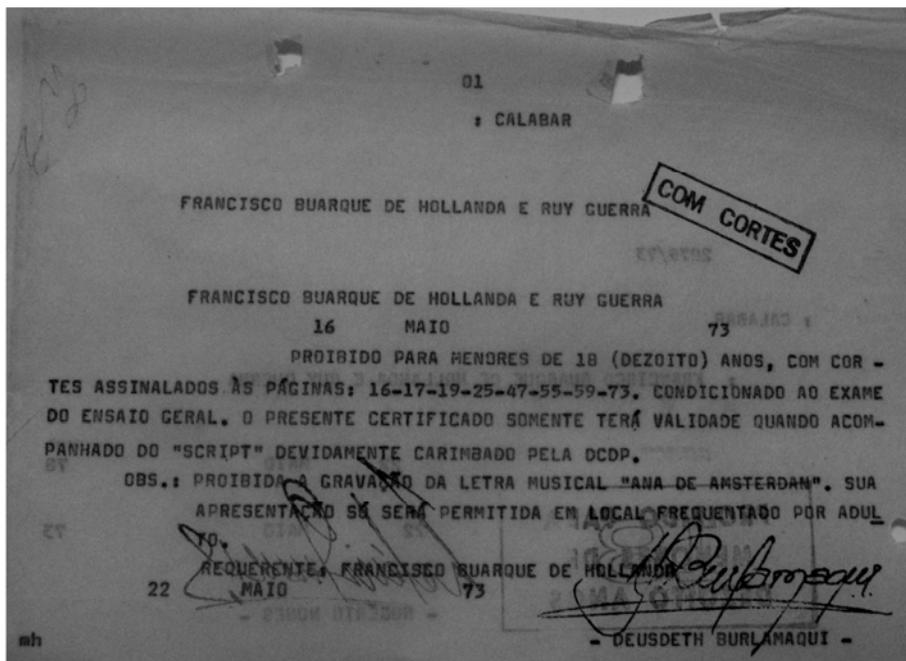


Figura 16 – ARQUIVO NACIONAL (22/05/1973 – pasta 316): certificado liberatório da peça *Calabar*

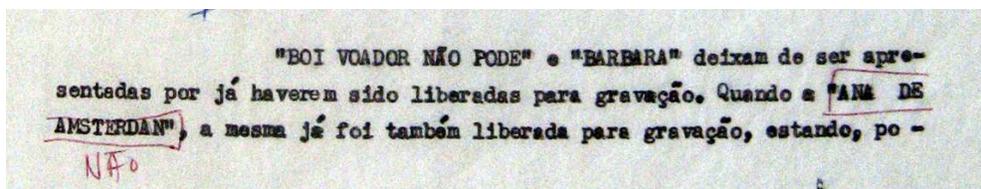
Após a emissão do certificado e à espera da apresentação do ensaio geral, o trâmite da peça teatral mantém-se estagnado nos departamentos de censura por quatro meses. Entretanto, no processo 522 – aquele destinado às canções – a história de *Calabar* continua.

2.3 As canções

Em 29 de agosto de 1973, a Companhia Brasileira de Discos Phonogram, em requerimento assinado por J. C. Muller Chaves, solicita a liberação das canções da peça para gravação, excetuando a canção “Anna de Amsterdam”, anteriormente proibida durante a censura ao texto teatral, como destacado no trecho do documento: “com uma restrição relativa à música ‘ANA DE AMSTERDAN’, da qual se infere que as demais foram liberadas, inclusive, para gravação”. Apesar de “inferir” que as demais canções foram “liberadas,

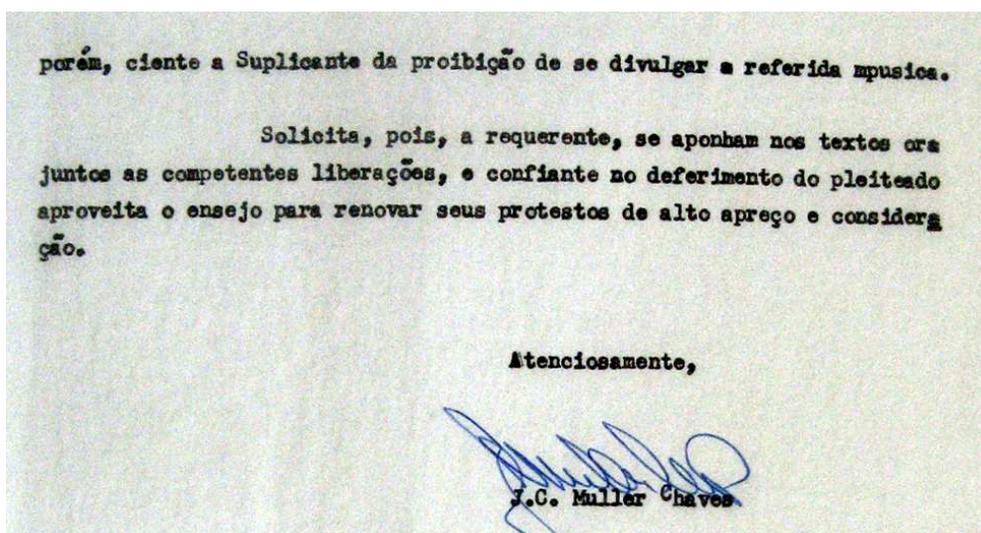
inclusive, para gravação”, a gravadora pede que essa liberação seja dada “no próprio texto de cada canção, em separado”.

O documento se refere às canções “Tatuagem”, “Fado Tropical”, “Cala a boca Bárbara”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Fortaleza”, “Cobra de Vidro”, “Tira as mãos de mim”. No papel, Muller acrescenta:



"BOI VOADOR NÃO PODE" e "BARBARA" deixam de ser apresentadas por já terem sido liberadas para gravação. Quando a "ANA DE AMSTERDAM", a mesma já foi também liberada para gravação, estando, por -
NFO

Figura 17 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/73 – caixa: 644/522): pedido de censura

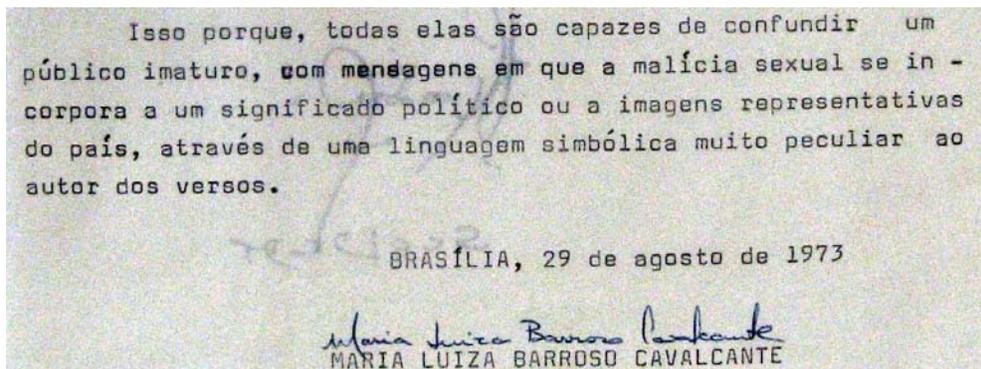


porém, ciente a Suplicante da proibição de se divulgar a referida musica.
Solicita, pois, a requerente, se aponham nos textos ora juntos as competentes liberações, e confiante no deferimento do pleiteado aproveita o ensejo para renovar seus protestos de alto apreço e consideração.
Atenciosamente,
J.C. Muller Chaves

Figura 18 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/73 – caixa: 644/522): verso do pedido de censura

Embora Muller afirme que as canções “Boi voador não pode” e “Bárbara” tenham sido anteriormente liberadas, não há na pasta papel que comprove essa permissão. No anverso desse papel, em manuscrito datado em 29 de agosto de 1973, F. V. de Azevedo Netto encaminha o requerimento – “para exame e parecer” – à técnica em censura Maria Luiza Barroso Cavalcante (que emitira, no dia 16 de maio de 1973, um parecer pela liberação do script da peça). No verso – com a mesma data e já embasado no parecer 7057/73 da TC Cavalcante –, Azevedo Netto orienta o Chefe de Censura para que “seja comunicado à parte interessada a manutenção da liberação das letras musicais constantes da peça ‘Calabar’, mas tão-somente no contexto da mesma; ficando vedada toda e qualquer difusão fora da obra em que estão inseridas”.

Assim, o parecer 7057/73, da TC Maria Luiza Barroso Cavalcante, nesse 29 de agosto de 1973, sugere que as canções não sejam aprovadas para gravação irrestrita, mas exclusiva para ambiente fechado com acesso ao público maior de 18 anos. A censora justifica sua decisão:



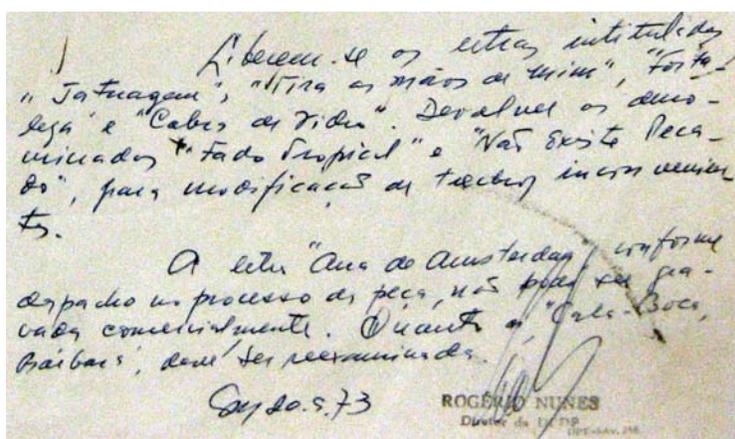
Isso porque, todas elas são capazes de confundir um público imaturo, com mensagens em que a malícia sexual se incorpora a um significado político ou a imagens representativas do país, através de uma linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos.

BRASÍLIA, 29 de agosto de 1973

Maria Luiza Barroso Cavalcante
MARIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE

Figura 19 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/1973 – caixa: 644/522): parecer 7057/73

Nesse documento, em texto escrito à mão, Rogério Nunes, Diretor da DCDP, em 20 de setembro de 1973, não adere ao parecer da técnica. Nunes determina: (1) a liberação das canções “Tatuagem”, “Tira as mãos de mim”, “Fortaleza” e “Cobra de Vidro”; (2) a devolução “para modificação” das letras de “Fado Tropical” e de “Não existe pecado”; (3) o reexame de “Cala a boca, Bárbara”; (4) a manutenção da proibição da gravação comercial de “Anna de Amsterdam”:



Liberem-se as letras intituladas “Tatuagem”, “Tira as mãos de mim”, “Fortaleza” e “Cobra de Vidro”. Devolver as denominadas “Fado Tropical” e “Não Existe Pecado”, para modificação de trechos inconvenientes.

A letra “Ana de Amsterdam”, conforme despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente. Quanto a “Cala-Boca, Bárbara”, deve ser reexaminada.

Set 20. 73
ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

Figura 21 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/1973 – caixa: 644/522): parecer 7057/73:

Liberem-se as letras intituladas “Tatuagem”, “Tira as mãos de mim”, “Fortaleza” e “Cobra de Vidro”. Devolver as denominadas “Fado Tropical” e “Não Existe Pecado”, para modificação de trechos inconvenientes. //A letra “Ana de Amsterdam”, conforme o despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente. Quanto a “Cala-Boca, Bárbara”, deve ser reexaminada.

Ainda em 20 de setembro de 1973, os papéis com as letras das canções “Tatuagem”, “Cala a boca, Bárbara”, “Fortaleza”, “Cobra de Vidro” recebem o carimbo de “aprovo” da Divisão de Censura de Diversões Públicas, com a rubrica de Burlamaqui. Entretanto, em “Tira as mãos de mim”, mesmo tendo sido liberada, não há carimbo de aprovação. Já em “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador”, não só falta o carimbo liberatório, como também há indicações de cortes, feitas em caneta vermelha:

Em “Fado Tropical”, o censor (não identificado) marca a palavra “sífilis” e determina: “cortar a expressão”:

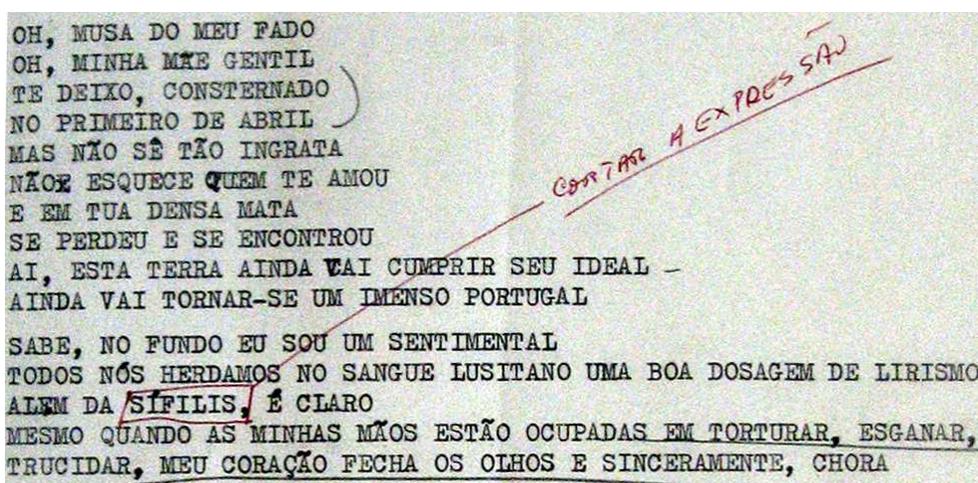


Figura 21 – ARQUIVO NACIONAL (caixa: 644/522): trecho da letra “Fado Tropical”

Em “Não existe pecado ao sul do Equador”, ficou proibido o trecho “safado, debaixo do meu cobertor”:

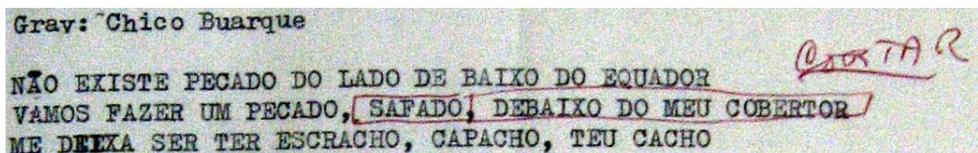


Figura 22 – ARQUIVO NACIONAL (caixa: 644/522): trecho da letra “Não existe pecado ao sul do Equador”

Pouco depois, no dia 26 de setembro de 1973, a gravadora Phonogram apresentou para novo exame as versões alteradas das canções “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador”, em documento assinado por J. C. Muller Chaves. Além do pedido de revisão, Chaves solicita autorização para gravar versão instrumental de “Anna de Amsterdam” e “Vence na vida quem diz sim”, o representante da gravadora esclarece que “na

segunda apenas um coro repete o título da obra, sem mais nada, o que modifica inteiramente o contexto”. E, por fim, solicita a liberação de “Cala a boca, Bárbara”.

Nesse papel, o texto manuscrito, com rubrica que, aparentemente, é a de Rogério Nunes (diretor da DCDP), determina a liberação de “Fado Tropical”, “Não existe pecado ao sul do Equador” e “Cala a boca, Bárbara” e mantém os vetos às letras “Anna de Amsterdam” e “Vence na vida quem diz sim”. No verso, escritos de F. V. de Azevedo Netto confirmam a aprovação de “Cala a boca, Bárbara”: “em cumprimento à liberação da mesma pelo Sr. Diretor DCDP” (o que confirma que os escritos no anverso são de Rogério Nunes). Entretanto, a difícil leitura das grafias não permite identificação das datas em que foram rubricados esses escritos.

No dia 3 de outubro 1973, a TC Maria Luiza Barroso Cavalcante elabora novo parecer às canções “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador”, após as modificações impostas às letras. Em relação à primeira canção, Barroso afirma:

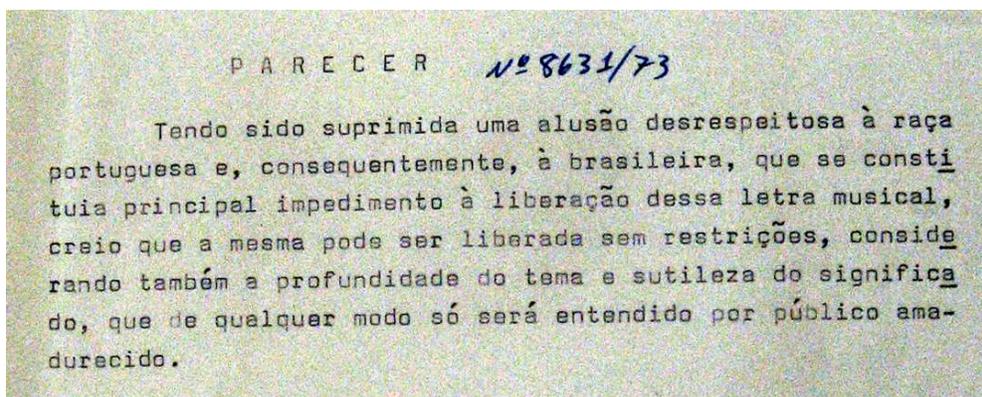


Figura 23 – ARQUIVO NACIONAL (03/10/1973 – caixa: 644/522): parecer 8631/73, TC Maria Luiza Barroso Cavalcante

Em relação à composição “Não existe pecado ao sul do Equador”, a técnica a libera após substituição do trecho original “Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor” que, segundo ela, “comunicava ao restante da música um significado obsceno”. A versão modificada e aprovada trouxe o verso: “Vamos fazer um pecado, suado à todo vapor” (sic). Por sua vez, as canções “Vence na vida quem diz sim”, “Boi voador não pode” e “Anna de Amsterdam” não receberam pareceres dos censores:

Na cópia da letra “Vence na vida quem diz sim”, há somente a palavra “VETADA”, escrita à caneta vermelha e acompanhada de carimbo e rubrica de Rogério Nunes:

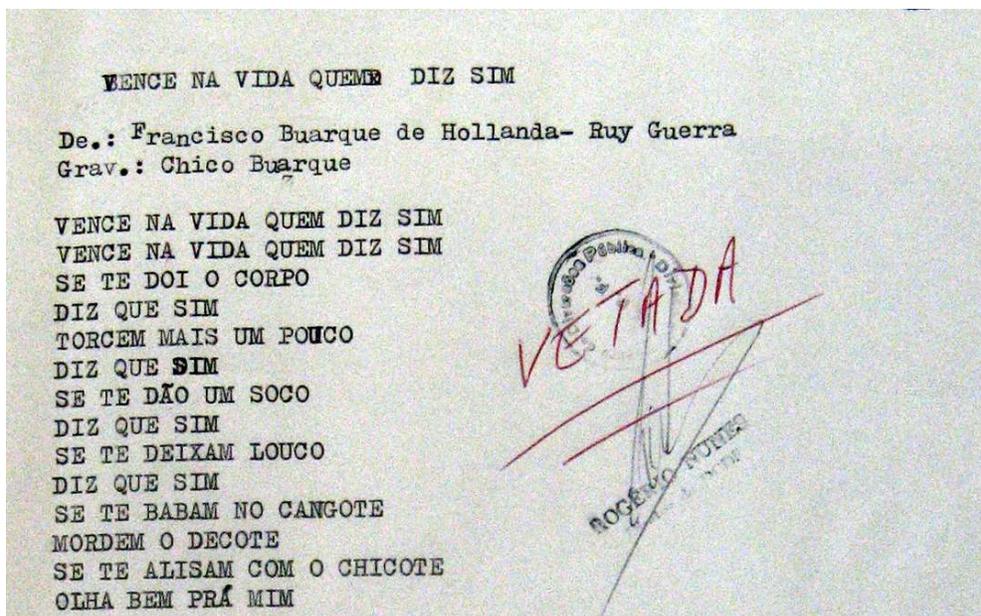


Figura 24 – ARQUIVO NACIONAL (caixa: 644/522): trecho da canção “Vence na vida quem diz sim”

Em “Boi voador não pode”, sem assinatura ou rubrica, está escrito no pé da página: “PROIBIDA DIVULGAÇÃO EM RÁDIOS, TV, SHOWS E QUALQUER OUTRO ESPETÁCULO PÚBLICO (RD 130/DCDP⁶)”:

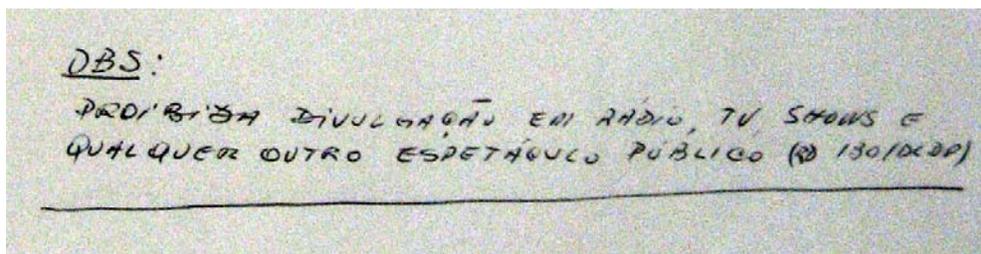


Figura 25 – ARQUIVO NACIONAL (caixa: 644/522): pé da página com a canção “Boi voador não pode”

Em “Anna de Amsterdam”⁷, também sem assinatura ou rubrica, o censor escreve apenas: “PROIBIDA A GRAVAÇÃO COMERCIAL DA LETRA”:

⁶ RD 130/DCDP refere-se ao radiograma emitido em 04/12/1973. Esse documento será abordado pelo presente trabalho.

⁷ Na pasta, a letra está denominada apenas como “Anna” e é uma reprodução da página 24 do script da peça.

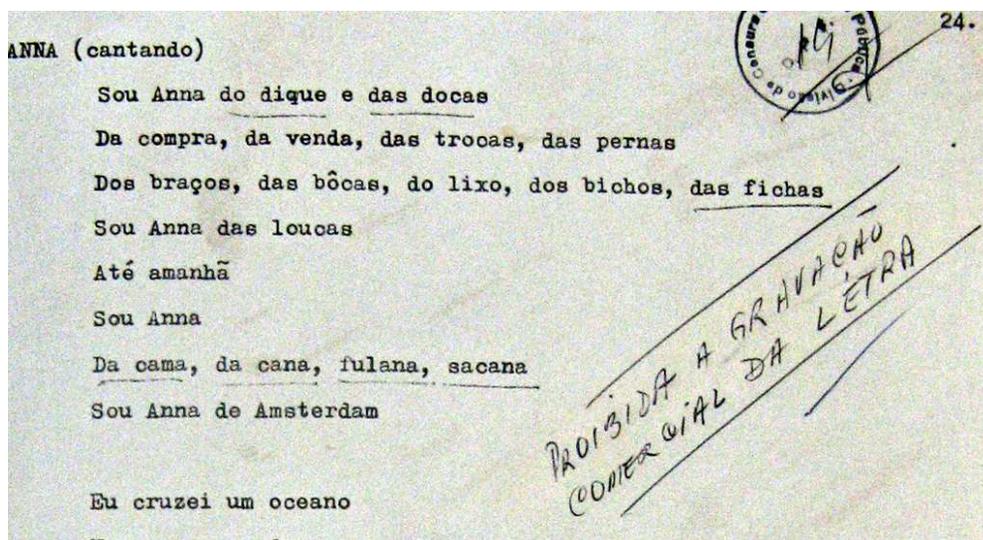


Figura 26 – ARQUIVO NACIONAL (caixa: 644/522): cópia da página 24 do script

Encerra-se o processo de *Calabar* na documentação destinada ao exame das canções. A censura liberou “Tatuagem”, “Tira as mãos de mim”, “Fortaleza”, “Cobra de Vidro”, “Cala a boca, Bárbara” e, após as modificações abordadas, “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador”. Entretanto, essa história volta a ser contada pelos documentos do arquivo referente à peça teatral.

2.4 O desfecho

Regressamos a 26 de setembro 1973, dia em que a gravadora Phonogram reapresenta à censura as letras “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador” modificadas. Nessa data, a técnica em censura Maria Luiza Barroso Cavalcante – que analisou as letras musicais e, antes disso, emitiu parecer para o texto teatral – avalia novo script⁸ da peça teatral. E, pelo parecer de número 8607/73, Cavalcante afirma que o texto é similar ao analisado e liberado anteriormente e, por isso, “nenhuma dessas modificações, portanto, altera o tema ou o significado do conteúdo geral da peça, não justificando, assim, nova análise censória da mesma”. Em outro parecer (8606/73) de mesma data, o TC Gilberto Pereira Campos também avalia esse novo script, mantendo as recomendações de cortes (adaptados às mudanças de páginas desse novo texto) e de restrição etária.

⁸ Esse segundo texto analisado pela TC não foi encontrado na pasta, como também não foi encontrado o pedido da chefia para essa análise.

Entretanto, poucos dias depois, em 4 de outubro de 1973, a portaria nº 641, assinada pelo general Antônio Bandeira, diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF) e publicada no Diário Oficial, no dia oito seguinte, paralisa o trânsito de *Calabar*. Nesse documento, o general determina:

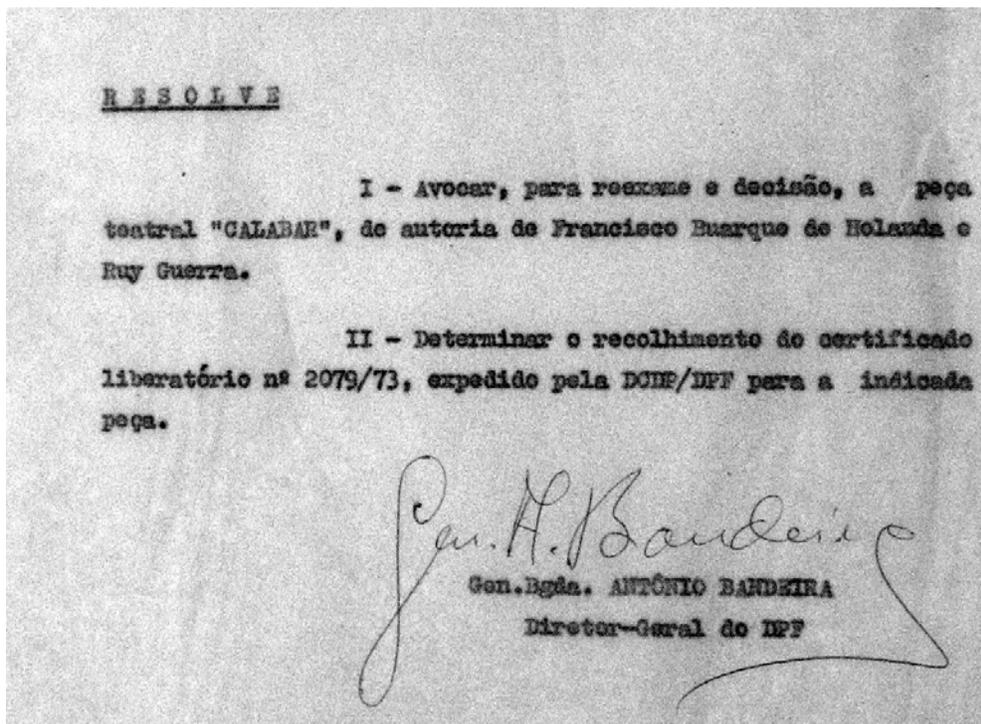


Figura 27 – ARQUIVO NACIONAL (04/10/1973 – pasta 316): portaria 641/DPF:

- I – Avocar, para reexame e decisão, a peça teatral “CALABAR”, de autoria de Francisco Buarque de Holanda e Ruy Guerra.
- II – Determinar o recolhimento do certificado liberatório nº 2079/73, expedido pela DCDP/DPF para a indicada peça.

No dia 30 daquele mês, Fernando Monteiro Torres, empresário teatral responsável pela montagem, por meio de novo requerimento, solicita informações sobre o andamento do processo liberatório da peça e, em texto escrito à mão nesse documento, pede a marcação de data para o ensaio geral. Outro manuscrito, com a rubrica do diretor da DCDP, Rogério Nunes, determina: “informar que a peça foi avocada pela Direção Geral do DPF e que o ensaio geral está na dependência de decisão da autoridade superior que vai reexaminar o texto”.

Nessa data, o diretor da DCDP assina documento que presta as referidas informações ao produtor, citando o número da portaria e as datas de sua redação e publicação,

sendo que há erro na primeira data: “através da Portaria nº 641, de 24 do mês em curso⁹, publicada no Boletim de Serviço no dia 08 seguinte, avocou para reexame a peça teatral “CALABAR” [...]”.

No dia 20 de novembro de 1973, Helio Romão Damaso Segundo, chefe do Setor de Imprensa do Gabinete do DPF (SIGAB), envia à DCDP cópia de matéria a ser publicada na revista *Veja* no dia seguinte.

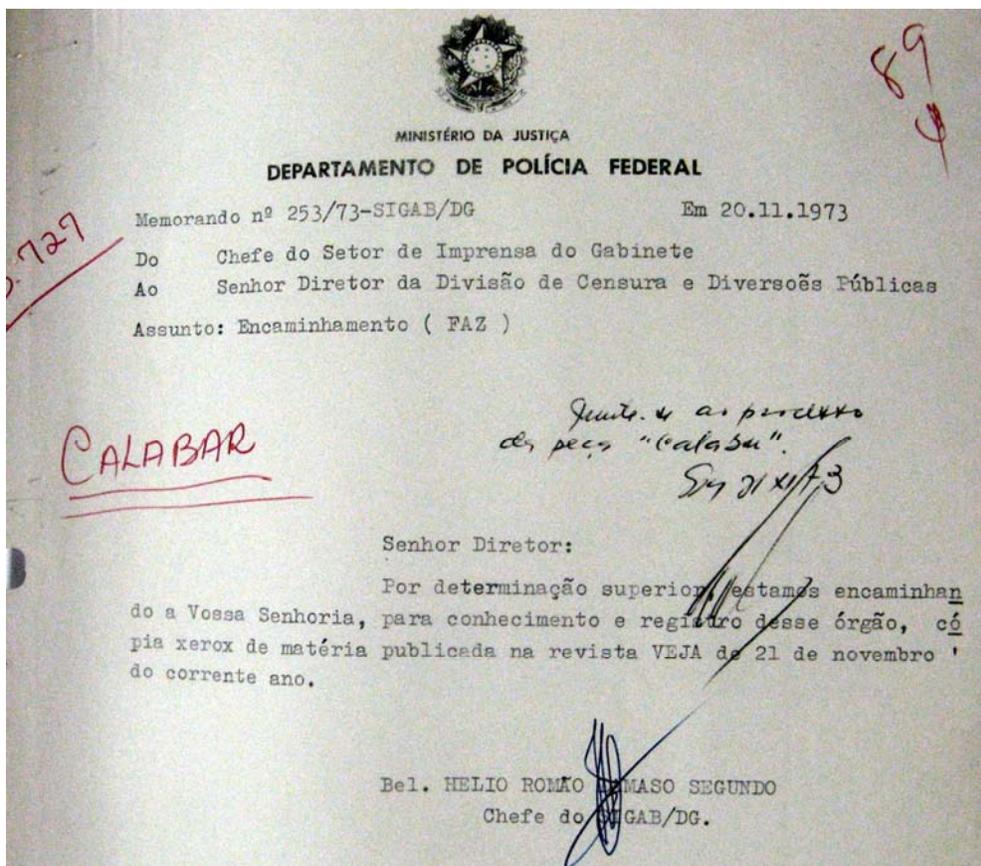


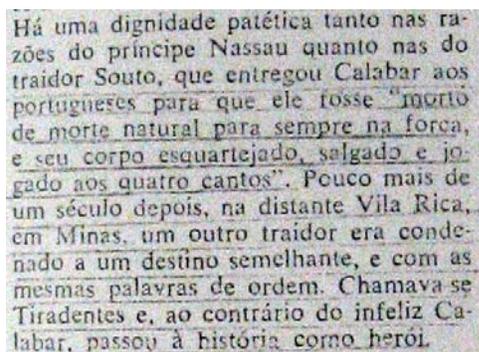
Figura 28 – ARQUIVO NACIONAL (20/11/1973 – pasta 316): memorando 253/73 – SIGAB/DG. Texto manuscrito: “Junte-se ao processo da peça “Calabar”// 21/11/73” (a rubrica indica ser de Rogério Nunes, diretor DCDP)

A matéria, intitulada *Canções da Colônia* e assinada pelo jornalista Geraldo Mayrink, aborda o lançamento da peça teatral em formato de livro. A baixa qualidade da fotocópia presente na pasta dificulta a leitura do documento e a reprodução nesse trabalho. Mesmo assim, é possível transcrever alguns trechos que se apresentam sublinhados, provavelmente, por algum censor.

⁹ A data da portaria 641 é 4 de outubro de 1973.

No segundo parágrafo, ao analisar o conteúdo do script, o repórter imagina os resultados da vitória holandesa sobre Portugal, no episódio histórico da chamada invasão batava no Nordeste brasileiro. Mayrink, então, questiona: “se o resultado da guerra tivesse sido outro, um Brasil holandês não teria sido preferível à colonização brutal dos portugueses?”. Adiante, no mesmo parágrafo, após apresentar os personagens da peça, outro trecho sublinhado: “envolvendo a eles e às canções que cantam, uma obsessão única – a da traição – dá ao texto uma acentuação irônica e ambígua, estranha como os caminhos que levam ao palco essa gente de dois mundos diferentes”.

Há, ainda, o destaque da transcrição de uma fala de Maurício de Nassau: “e agora constato que tudo, mesmo aquilo de que ainda me orgulho, pode ser classificado de traição”. Algumas linhas depois, mais um trecho da matéria foi sublinhado:



Há uma dignidade patética tanto nas razões do príncipe Nassau quanto nas do traidor Souto, que entregou Calabar aos portugueses para que ele fosse “morto de morte natural para sempre na forca, e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos”. Pouco mais de um século depois, na distante Vila Rica, em Minas, um outro traidor era condenado a um destino semelhante, e com as mesmas palavras de ordem. Chamava-se Tiradentes e, ao contrário do infeliz Calabar, passou à história como herói.

Figura 29 – ARQUIVO NACIONAL (21/11/1973 – pasta 316): revista *Veja*, título:

Canções da colônia (p. 119): Há uma dignidade patética tanto nas razões do príncipe Nassau quanto nas do traidor Souto, que entregou Calabar aos portugueses para que ele fosse “morto de morte natural para sempre na forca, e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos”. Pouco mais de um século depois, na distante Vila Rica, em Minas, um outro traidor era condenado a um destino semelhante, e com as mesmas palavras de ordem, Chamava-se Tiradentes e, ao contrário do infeliz Calabar, passou à história como herói.

Outras duas reproduções de publicações se fazem presentes na pasta 316, mas não há encaminhamentos do setor de imprensa, como a citada anteriormente. Essas cópias têm qualidade melhor que a anterior. A primeira matéria a ser publicada é do jornal *A Tribuna*, do Espírito Santo, data de 18 de novembro de 1973 e traz Chico Buarque como tema, sob o título *Chico: a consciência*. O texto, que não tem indicação de autoria, aborda a mudança no estilo das composições e nas ações do artista: “do tímido menino dos olhos verdes, autor de ‘A Banda’, que a máquina transformou no ídolo de milhões de meninas sonhadoras do Brasil inteiro, ele agora é músico consciente de seu papel, agente transformador do mundo que o rodeia”. A matéria segue com os recentes trabalhos de Chico,

como o LP “Construção” que “ficou semanas no 1º lugar da parada” e foi substituído pelo LP “Caetano e Chico Juntos e ao Vivo”. Aqui, há também alguns sublinhados feitos à mão, como os títulos das canções citadas na matéria: “Cálice”, “Caçada”, “Mambembe”, “Bárbara”, “Anna de Amsterdam” e “Tatuagem”; ou, ainda, em dois parágrafos no meio do texto:

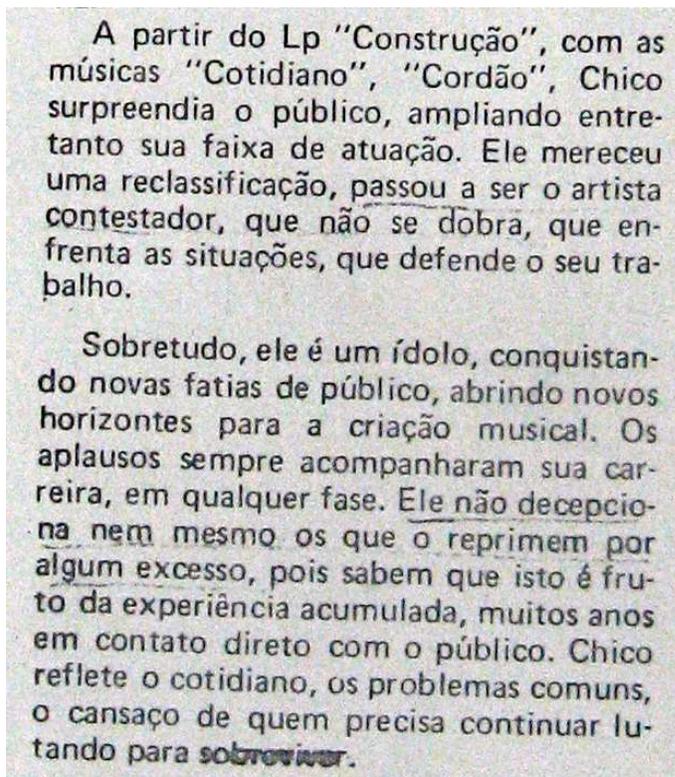


Figura 30 – ARQUIVO NACIONAL (18/11/1973 – pasta 316): título: *Chico: a consciência* – jornal *Tribuna*, do Espírito Santo

Por fim, no último parágrafo, o nome do empresário de Chico, Roberto Colossi, é sublinhado e, embora não tenha recebido esse destaque, a frase a ele atribuída merece ser transcrita: “Chico ‘é o produto artístico mais fácil de vender no Brasil, mesmo em sua nova fase’”.

A terceira fotocópia de texto jornalístico, publicada em 25 de novembro de 1973, pelo jornal *Diário de Brasília*, anuncia para o dia 27 seguinte o lançamento nacional de quatro discos importantes. Com o título *Sensacional lançamento*, refere-se aos LPs: *Calabar*, de Chico Buarque; *Luz da Noite*, de Maria Bethânia; *Réu Confesso*, de Tim Maia; e *Geraldo Vandré*. O desenho, à mão, de setas destaca os discos de Chico e de Vandré, esse último, recém-chegado do exílio:

Sensacional lançamento



Definitivamente marcado para o dia 27 o lançamento nacional de quatro discos importantes para a música brasileira, fechado com "chave de ouro" o ano de 73. Ansiosamente esperados, estarão em todas as lojas especializadas da cidade os LPs:

- ➔ CALABAR – Chico Buarque
- ➔ LUZ DA NOITE – Maria Bethânia
- ➔ RÉU CONFESSO – Tim Maia
- ➔ GERALDO VANDRE (Inédito)

Figura 31 – ARQUIVO NACIONAL (25/11/1973 – pasta 316): cópia de publicação *Diário de Brasília*

Três dias depois da matéria do jornal brasiliense, o radiograma 477 da DCDP, de 28 de novembro de 1973, informa que a capa do disco intitulada “Calabar” está vetada:

RADIOGRAMA Nome e cargo do expedidor fechando o texto. Escrever, separando as linhas com 2 espaços PREÂMBULO ENDEREÇO TEXTO A TRANSMITIR	 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL		PARA USO DA ESTAÇÃO Nº..... Departamento de Polícia Federal SERVIÇO DE TELECOMUNICAÇÕES S. O. - CMC 28/11/73 POSIÇÃO: <i>pb</i> HRS: / QUITAÇÃO OPR:	
	Espécie: OFICIAL	Número.....	Data:.....	
	Origem.....	Palavras.....	Hora:.....	
SRs - DFTs				
Nº 477/DCDP de 28-11-73 — CAPA DISCO CHICO BUARQUE INTITULADA "CALABAR" ESTAH VETADA VIRTUDE PROIBIÇÃO PEÇA MESMO NOME PT NÃO PERMITIR VENDA REFERIDA EMBALAGEM PT DIR DCDP				
Assinatura ou rubrica do expedidor: <i>[Assinatura]</i>				

Figura 32 – ARQUIVO NACIONAL (28/11/1973 – pasta 316): RD 477/DCDP

No documento, o veto à palavra “Calabar” é justificado pela proibição da peça. Outro radiograma, RD 126/DCDP¹⁰, de 3 de dezembro de 1973, tenta desfazer uma possível confusão acerca da proibição do LP gravado por Chico: “INFO DISCO PHILIPPS NR 6349-093 GRAVADO – CHICO BUARQUE NÃO ESTAH PROIBIDA DIVULGAÇÃO VG APENAS CAPA CONSTANDO TÍTULO ‘CALABAR’ FOI VETADA PT DIR DCDP”.

No dia seguinte, a diretoria da DCDP emite um terceiro radiograma, número RD 130/DCDP, com novos esclarecimentos sobre o LP em questão:

SOMENTE LETRAS MUSICAIS INTITULADAS “FADO TROPICAL”
 ET “BOI VOADOR” CONSTAM DISCO PHILIPPS NR 6349093 VG
 GRAVADO CHICO BUARQUE VG PROIBIDA DVULGAÇÃO
 ATRAVES RADIO VG TV SHOW OUTRO QUALQUER ESPETÁCULO
 PUBLICO VG INCLUSIVE ALTO FALANTES CASAS VENDA DISCO
 PT DIR DCDP

O radiograma 130 informa que não apenas “Boi voador não pode” estava proibida de tocar nas rádios, televisão, shows e até mesmo em auto-falantes, como também a canção “Fado Tropical”, que, como vimos, fora anteriormente liberada após alteração da letra. Com mais essa proibição, no fim do ano de 1973, o panorama não era animador para Chico Buarque e Ruy Guerra: a peça fora avocada para reexame no DPF; a capa do LP de Chico

¹⁰ Os radiogramas são impressos em papel fino, próximo ao papel de seda. Nesse radiograma, RD 126, a tinta da impressão está enfraquecida, o que dificulta a leitura do documento.

com a palavra “Calabar” era vetada; e as canções “Anna de Amsterdam”, “Vence na vida quem diz sim”, “Boi voador não pode” estavam proibidas.

A virada de ano não mudou esse cenário e trouxe outras más notícias para os artistas. Em 15 de janeiro de 1974, pela portaria nº 21, o general Antônio Bandeira, diretor-geral do DPF, resolve “proibir a apresentação, em todo território nacional” da peça *Calabar*. A decisão foi publicada no Diário Oficial da União no dia 22 do mesmo mês.

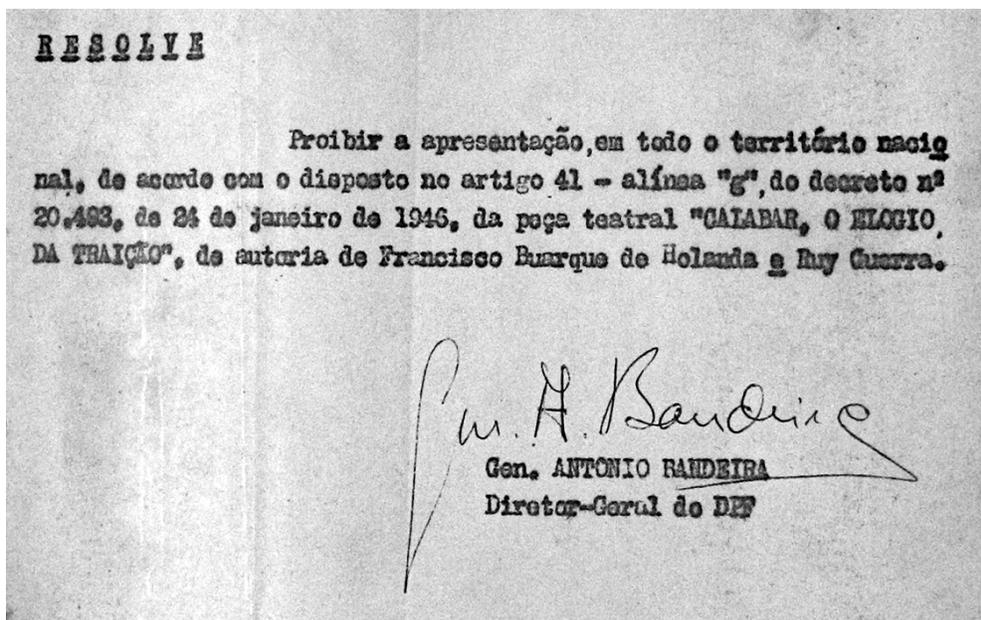


Figura 33 – ARQUIVO NACIONAL (15/01/1974 – pasta 316): portaria 21/DPF

Cabe observar que o referido decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, apresentado no primeiro capítulo, aprova o regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Os artigos 40 a 68 abordam a censura relativa ao teatro; o artigo 41, destacado pelo general, lista os motivos por que uma peça teatral deveria ser proibida:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas.

Assim, a razão dada para o veto se concentra em um ponto abrangente e pouco explicado: “ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”.

Como tentativa de reverter essa decisão, Chico Buarque e o advogado José de Aguiar Dias, em 4 de março de 1974, ingressam com um mandado de segurança no Tribunal Federal de Recursos contra a decisão do general. O documento é composto por nove páginas. Por meio de transcrição da interpretação de diferentes juristas acerca da lei, o impetrante argumenta que não caberia ao general revogar ato de liberação à peça, proferido pela DCDP; e, pelos escritos de diferentes historiadores, que a peça não fere a dignidade ou o interesse nacionais. Mas, antes, narra o processo de censura e liberação do texto por meio de transcrições de documentos. O primeiro a ser citado foi a autorização concedida pela censura para a realização da montagem¹¹:

1. O Impetrante, de parceria com o teatrólogo e cineasta Ruy Guerra, escreveu a peça teatral "Calabar, o Elogio da Traição", para ser encenada em um dos teatros da cidade do Rio de Janeiro, depois de submetê-la ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal que, em 25 de julho de 1973, expediu à empresaria a autorização abaixo fielmente transcrita (documento junto):

"Atendendo a sua solicitação constante do expediente protocolizado neste SCDP, sob o nº 14.918/73, comunico a V. Sa. que a peça teatral "Calabar", foi censurada pelo DCDP, em Brasília, com a classificação de IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 18 ANOS; conforme certificado nº 2079/73, válido até 1978, estando a referida peça dependente de ensaio geral".

Atenciosamente
(a) Oresto Mannarino
Chefe do SCDP/SR/GB

Figura 34 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 1

Em seguida, o impetrante narra a descoberta de que o script fora avocado para reexame, que se deu no momento em que o produtor buscava a censura para agendar data para o ensaio geral. Pela publicação da Portaria nº 21 no Diário Oficial da União de 22 de janeiro de 1974, o artista soube do veto à peça. Na terceira página, quinto ponto, o documento esclarece os objetivos desse instrumento constitucional:

¹¹ Não há cópia desse documento no processo 316 do Arquivo Nacional.

5. Este pedido de mandado de segurança impõe a obrigação de demonstrar que a proibição de representar a peça "Calabar" importa, de um lado, a prática de abuso ou desvio de poder e, de outro, a lesão, por meio dele, de um direito certo e incontestável do Impetrante.

Fique claro, para evitar tanto a exploração malévola como para cortar recurso a acusações políticas, em que é fácil colocar etiquetas comprometedoras e impossível, por falta de forum adequado, uma defesa plena, no sentido legal, fique claro que este mandado não visa senão à defesa de um direito, dentro da ordem vigente e nos estritos limites que ela assegura à pleiteação judicial.

Figura 35 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 3

Por meio do documento, o artista classifica como “abuso ou desvio de poder” o veto do general à peça e alega que esse ato abusivo lesou “um direito certo e incontestável do impetrante”. A argumentação segue com a defesa de que o script “não fere a dignidade nacional” (p. 3), pois quando ocorreu o episódio narrado no texto teatral

o Brasil, a esse tempo, não existia como nação: estava temporariamente submetido à Espanha [...] insofismavelmente sem existência independente e, portanto, sem ostentar o título de nação, a que corresponde o adjetivo nacional. A peça não fere, de modo algum, instituição brasileira, costume brasileiro, sentimento brasileiro, entendidos como tais os que pertencem ao nativo e não os que o traziam sob o jugo explorador (p. 3).

O texto sustenta que o Brasil descrito em *Calabar* ainda não era uma nação “mas um simples nome geográfico”. Pouco antes, na mesma página, o argumento é a liberdade dada ao artista para fantasiar:

Uma peça, em que há, aliás, muito da fantasia permitida aos artistas, até porque é, quase sempre, a marca do talento, não pode ofender a dignidade brasileira, dramatizando o conflito entre aquelas potências, em que o povo brasileiro não chegava sequer a ser um peão do jogo em que se empenhavam (p. 3)

No oitavo ponto do mandado de segurança, o impetrante transcreve trechos de textos de juristas, sociólogos e historiadores para consolidar o argumento de que “interesse nacional não pode ser encontrado no episódio e, não sendo encontrado, não pode ser ferido”. Como exemplo, alguns trechos da página 6 do documento:

"... o espírito da dominação portuguesa, que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão".
(Sergio Buarque de Holanda)

"Faltaram candidatos a donatários, e ninguém se apresentou entre as pessoas de mor qualidade, nem um homem de grande fortuna".

"Dos doze donatários, seis deles nunca vieram ao Brasil". (Capistrano de Abreu)

Figura 36 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 6

O documento seleciona trechos de estudiosos – dentre eles, o pai de Chico, Sérgio Buarque de Hollanda – para demarcar o desinteresse português pelo Brasil e a falta de identificação do colonizador com a colônia. No nono ponto, afirma não haver ofensa no aposto ao título: *Calabar: o elogio da traição*. “Elogio, no caso, não foi usado no sentido de apologia e nada autoriza a pensá-lo” (p. 6, grifo do autor), mas sim no sentido de “sátira”. Em seguida, aborda a natureza do ato administrativo impugnado, ou seja, o veto à peça dado pelo general. Segundo o impetrante, o ato é vinculado, não discricionário: “aliás, o que é discricionário é o poder de censurar e não o ato” (p. 7). O mandado questiona, ainda, como uma peça de teatro que narra um episódio histórico “em que os brios e os interesses em causa são alheios ao Brasil e aos brasileiros” (p.7) pode ferir a dignidade e o interesse nacionais:

Segundo o ato impugnado, a peça "Calabar" fere (sic.) a dignidade e o interesse nacional. Ferir, no despacho do Exmo. Sr. General Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal quer dizer ofender, injuriar. Ora, que ofensa ou injúria aos brios ou interesses nacionais. se pode captar em uma peça alusiva a um episódio histórico em que os brios e interesses em causa são alheios ao Brasil e aos brasileiros, aquele um simples nome geográfico e não uma nação, estes os nativos de uma terra disputada por potências estrangeiras, duas expulsas em breve tempo e outra despojada do seu domínio pelo proclamação da Independência, precedida de movimentos que identificam a oposição de interesses, tão reconhecida, a justo título, pela Pátria brasileira que comemora com emoção sempre renovada o martírio de Tiradentes, precursor do rompimento do jugo português?

Figura 37 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 7

A esse argumento, acrescenta, na oitava página, que “o conceito de ofensa ou injúria é conceito jurídico e, portanto, não pode ser aplicado a um pronunciamento ou a um

trabalho literário”. Para valorar a defesa, o documento cita o “mestre penalista” Vincenzo Manrini que “exclui a difamação e a injúria das críticas históricas”, pois, segundo o jurista, o relato histórico é indispensável para “fixação da verdade”. Assim, a conclusão é simples: não há lesão ao interesse nacional e, por isso, não há justificativa para interdição.

Na última parte do documento, o impetrante explica que não pretende o “exame do mérito”, mas “a apreciação do ato em confronto com a definição legal do motivo por ele invocado” e conclui:

15. Demonstrado que se trata de ato vinculado, ao mesmo tempo que evidenciada a inexistência da motivação, em face da definição jurídica, que prima sobre o juízo de valor da autoridade; que o exame judicial só se detém diante da manifestação que envolva julgamento de conveniência e não daquela que desborda desse limite para criar conceito não conformado ao enquadramento legal, impõe-se a concessão do presente mandado de segurança, a fim de que a peça "Calabar" seja liberada para representação pública, prevalecendo o ato anterior da censura nesse sentido. Pede que se oficie à digna autoridade coatora, para as informações de lei, a manifestação da Sub-Procuradoria da República e o processamento do writ, para o seu deferimento, em imposição de

J U S T I Ç A.

Rio de Janeiro,

[Assinatura]

Figura 38 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 9

Conforme consta no arquivo, no dia 5 de março de 1974, o jornal *O Globo* publica a nota sobre o pedido de mandado de segurança feito por Chico Buarque com o título *Pedida segurança para peça*:

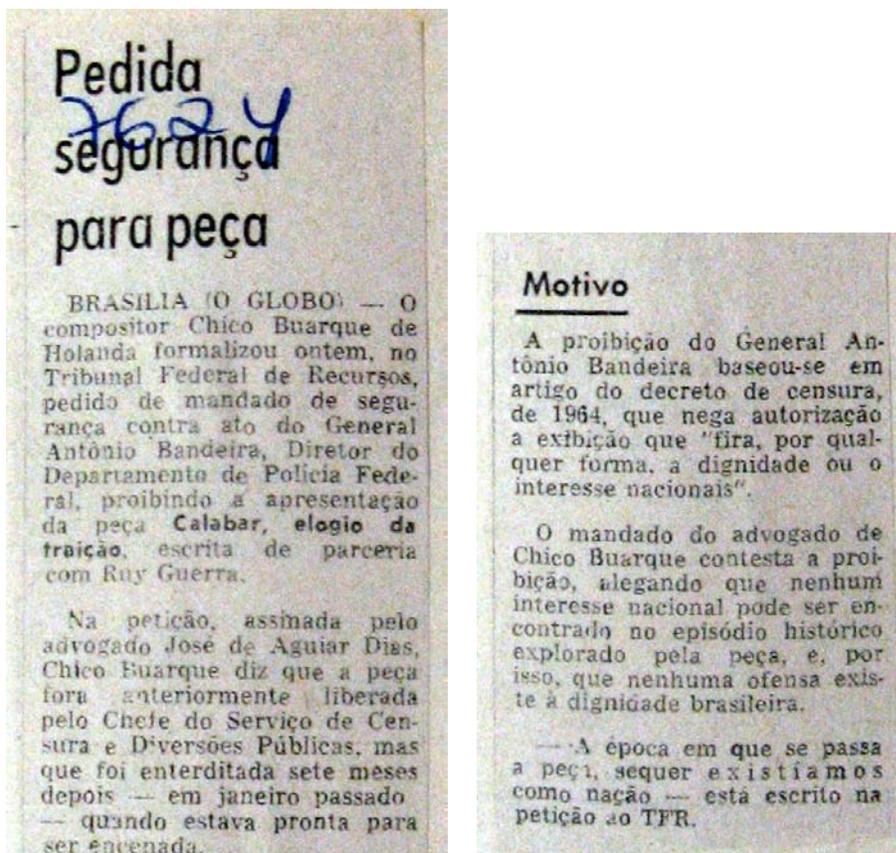


Figura 39 – ARQUIVO NACIONAL (05/03/1974 – pasta 316): nota do jornal *O Globo*

Nove dias mais tarde, em 14 de março de 1974 (aqui, erro no documento: o ano registrado é 1973), o Ministro do Tribunal Federal de Recursos José Néri da Silveira, pelo ofício nº 515, destinado ao diretor-geral do DPF, solicita “as necessárias informações” para julgar o mandado de segurança impetrado por Chico.

O coronel Israel Coppio Filho, em 18 de março de 1974, responde pela Direção-Geral do DPF ao ministro. O documento de sete páginas traz as justificativas para o veto com a mesma estrutura usada pelo impetrante no mandado de segurança: alterna opiniões de juristas e historiadores. Coppio Filho inicia o argumento com a afirmação de que a peça, além de distorcer fatos históricos e de manchar os valores tradicionais da nacionalidade, faz apologia à traição.

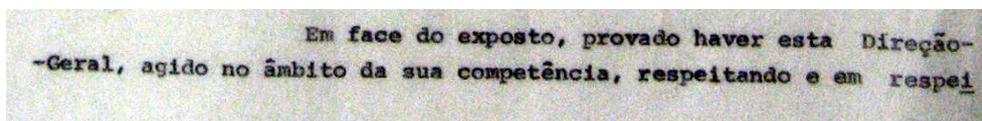
Na segunda página, Coppio Filho contesta a afirmação de que a palavra “elogio” fora usada no sentido de sátira, como afirmou o impetrante. O documento prossegue citando estudiosos – dentre eles, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, pai do compositor, também mencionado no mandado – para construir um discurso histórico que, primeiramente, classifica a figura de Calabar como traidor e, em seguida, defende a colonização portuguesa em detrimento da holandesa, porque essa última, ao contrário da

lusitana, se opunha à mistura de raças. Ainda embasado nos livros de história, Coppio rebate a afirmativa de que, à época de Calabar, não existia sentimento de nação para o brasileiro. Segundo citação de Julierme de Abreu e Castro feita pelo coronel, o início do “sentimento nativista” se dá com a Guerra do Açúcar, em meados do século XVII, o período abordado na peça.

Em seguida, o documento defende a legalidade do ato de proibição tendo por base, primeiramente, o fato de que o ato liberatório ainda era incompleto, pois estava condicionado ao ensaio geral: “como se pode verificar, o ensaio geral não fora realizado, não tendo ‘ipso facto’, se completado o ato liberatório” (p. 6). E reforça o argumento citando o artigo 54 do decreto 20.493 de 1946:

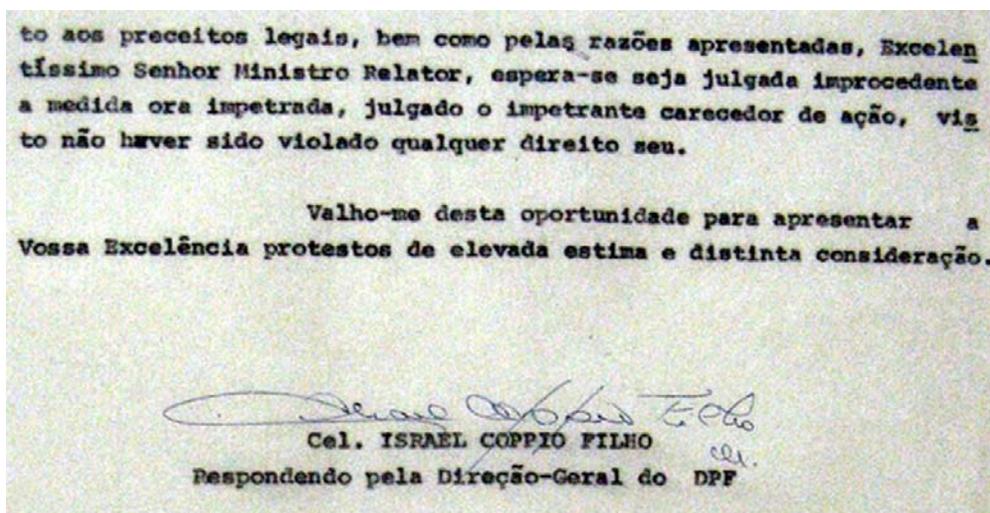
Art. 54. A autorização concedida prevalecerá em regra, indefinidamente assegurando ao empresário o direito de incluir a peça em programas podendo, entretanto, o chefe do SCDP cassar ou restringir a autorização quando sobrevenham motivos imprevistos e justificados pelo interesse da dignidade nacional, da ordem, da moralidade ou das relações internacionais.

O coronel evoca, ainda, o Art. 60, inciso XXIII, da Portaria 04/B-MJ, de 10 de janeiro de 1973, segundo o qual a direção do DPF pode, a qualquer momento, avocar “a decisão de assunto de qualquer natureza policial ou administrativa”. Ao finalizar a argumentação, o coronel, nas páginas 6 e 7, orienta o relator:



Em face do exposto, provado haver esta Direção-Geral, agido no âmbito da sua competência, respeitando e em respei

Figura 40 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p.6



to aos preceitos legais, bem como pelas razões apresentadas, Excelentíssimo Senhor Ministro Relator, espera-se seja julgada improcedente a medida ora impetrada, julgado o impetrante carecedor de ação, visto não haver sido violado qualquer direito seu.

Valho-me desta oportunidade para apresentar a Vossa Excelência protestos de elevada estima e distinta consideração.

Israel Coppio Filho
 Cel. ISRAEL COPPIO FILHO
 Respondendo pela Direção-Geral do DPF

Figura 41 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p.7

O tribunal, então, adere ao pedido da Polícia Federal. O documento de dezesseis páginas, assinado por Henrique Fonseca de Araújo, 4º subprocurador geral da república, em 19 de abril de 1974, e tendo como relator o Ministro José Néri da Silveira, denega o pedido do mandado de segurança, visto ter sido “comprovada a legalidade do ato impugnatório e demonstrada, à toda evidência, a inexistência de abuso de poder” (p. 16). A argumentação da resposta segue a linha dos documentos anteriores, ou seja, mescla conceitos jurídicos e citações de estudiosos.

Primeiramente, é narrado o processo de liberação e da posterior proibição da peça, reproduzindo trechos dos documentos. Após a apresentação dos fatos, o relator refuta, ponto-a-ponto, os argumentos do impetrante. O primeiro deles consiste na interpretação de que o ato do censor que vetou *Calabar* não é discricionário, mas vinculado, pois a autorização para a encenação fora, antes, emitida com o certificado 2079/73. Assim, seria lícito ao poder judiciário examinar o ato proibitivo emitido pelo DPF. Já na quarta página apresenta, antecipadamente, o veredicto:

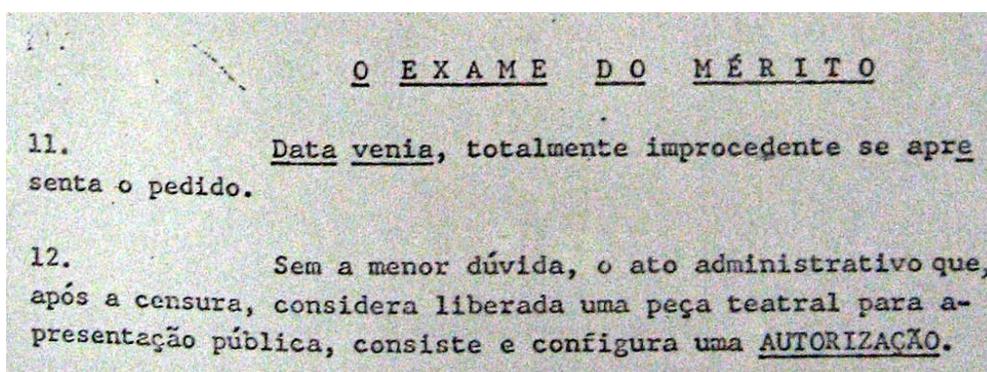


Figura 42 – ARQUIVO NACIONAL (19/04/1974 – pasta 316): 16.702-FA/ p.4

Como exposto, o décimo segundo ponto afirma que a liberação de uma peça teatral corresponde ao ato administrativo denominado “autorização”. Com auxílio de citações de Hely Lopes Meirelles, mostra ser a autorização um ato discricionário e, por isso, “admite revogação e, em consequência, será precário, incapaz de gerar direito subjetivo contra a Administração” (p. 6, grifos do autor). Soma-se ao argumento o fato de o ato liberatório ser ainda incompleto e imperfeito, pois sua eficácia estava atrelada ao ensaio geral. Entretanto, destaca: “ainda que completo o ato, poderia ser revogado, dada sua natureza precária” (p. 7).

A revogação, por sua vez, é também tratada como ato discricionário e, assim, “exaure-se integralmente no processo administrativo de cada Poder do Estado, visto

como todos possuem certa órbita de ação administrativa, vedada qualquer contrasteação alheia, inclusive por parte do Judiciário” (p. 9). Adiante, na décima segunda página do documento, o tribunal afirma ser “indiscutível a competência do Diretor-Geral do D.P.F. para a revogação do ato do chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas”, pois a revogação não compete apenas a quem proferiu o ato, como também à autoridade hierarquicamente superior.

Na décima terceira página, afirma que não cabe ao mandado de segurança saber se o conteúdo de *Calabar* fere, ou não, a dignidade e o interesse nacionais:

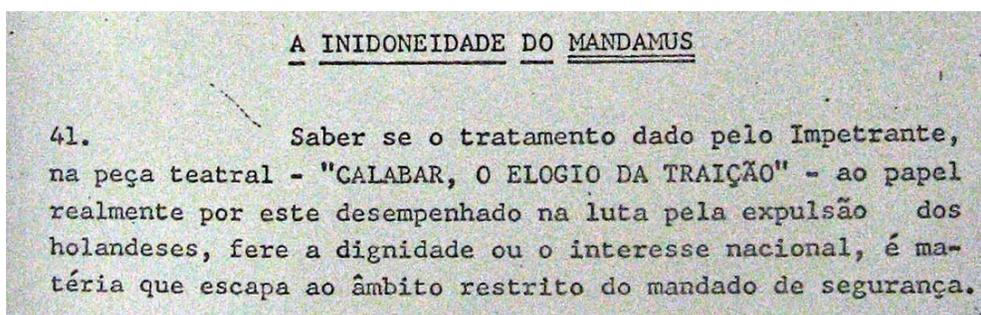


Figura 43 – ARQUIVO NACIONAL (19/04/1974 – pasta 316): 16.702-FA/ p.13

O tribunal diz não ser possível avaliar a obra “se o impetrante sequer juntou um exemplar de seu trabalho, ou transcreveu um trecho da mesma (sic)” (p. 14). Ao fim, apesar de antes posicionar-se como incapaz de julgar o mérito do mandado, o documento adere ao posicionamento do DPF de afirmar que a peça *Calabar*, de fato, denigre a imagem brasileira:

Ora, a sustentação, em peça teatral, e não em ensaio histórico, de versão diversa do papel de Calabar, importa, em consequência, menosprezar os vultos de Felipe Camarão e Henrique Dias, apresentados como exemplos de heroísmo patriótico, que aprendemos e ensinamos nossos filhos a exaltar (p. 16)

Entretanto, no parágrafo seguinte, o documento novamente exime os juízes de emitir julgamento:

53. Procurando preservar esses valores, não há como ver ato abusivo da autoridade, ao proibir a apresentação da peça teatral em questão, mesmo porque, exigiria a Impetração que os eminentes juizes, em mandado de segurança, devessem dizer com quem está a razão e a verdade histórica, ou, de qualquer modo, a prejudicialidade ao interesse nacional da versão que a obra impugnada pretende sustentar, o que no âmbito da segurança, é totalmente inadmissível.

Figura 44 – ARQUIVO NACIONAL (19/04/1974 – pasta 316): 16.702-FA/ p.16

Frente ao exposto, a conclusão não poderia ser diferente: “comprovada a legalidade do ato impugnado e demonstrada, à toda evidência, a inexistência de abuso de poder, impõe-se, data venia, a denegação do pedido” (p. 16).

O documento derradeiro é o ofício, emitido no dia 17 de maio de 1974 pelo 4º Subprocurador Geral da República, Henrique Fonseca de Araújo, ao então diretor-geral do DPF, Coronel Moacyr Coelho. O papel informa a decisão de denegar o pedido de mandado de segurança proposto por Chico Buarque. Acabam-se, com isso, os recursos possíveis, e a peça *Calabar* está vetada.

2.5 A volta de *Calabar*

Mais de cinco anos se passam do indeferimento do mandado de segurança, e os documentos referentes à *Calabar: o elogio da traição* voltam a contar a história da peça. No dia 10 de dezembro de 1979, a empresa Othon Bastos Produções Artísticas solicita a revisão da decisão que proibiu a encenação. O processo é encaminhado ao Conselho Superior de Censura pelo coronel Moacyr Coelho, ainda diretor-geral do DPF. Conforme mostra o documento assinado no dia 14 de dezembro de 1979, o militar “ratifica o veto anterior”:

Em atenção aos termos do requerimento firmado por Othon Bastos Produções Artísticas, empresa interessada na montagem da referida obra, e considerando que esta Direção-Geral ratifica o veto anterior, encaminho o presente processo ao Conselho Superior de Censura para as providências previstas no artigo 5º, I, do Decreto nº 83.973, de 13.09.79.

Em 14.12.79.


MOACYR GUELHO
Diretor-Geral do DPF

Figura 45 – ARQUIVO NACIONAL (14/12/1979 – pasta 316): documento do DPF

Uma nota redigida à mão no documento, datada de 19 de dezembro de 1979, e com assinatura do presidente do CSC, Octaciano Nogueira, encaminha o processo ao relator Daniel da Silva Rocha. No dia 24 de janeiro de 1980, Rocha apresenta o relatório. E, em uma espécie de epígrafe do documento, assinala: “com a criação do Conselho Superior de Censura e sua posterior regulamentação, o ato censório não pode mais ser encarado como um ato administrativo discricionário”. O documento de quatro páginas narra o percurso por que passou *Calabar* nos departamentos de censura. Ao longo do texto, o relator constata que o veto dado pelo diretor-geral do DPF não tomou por base os pareceres dos técnicos em censura que avaliaram a obra ainda em 1973. E conclui:

C O N C L U S ã O

A proibição da peça "CALABAR" não resultou do cumprimento do rito normal a que está submetido o ato censório de peças de teatro.

Não houve voz discordante entre os Técnicos do Serviço de Censura, logrando cinco pareceres favoráveis à sua liberação para maiores de 18 anos, com alguns cortes.

A proibição foi ato alheio a esse rito, que nem mesmo se justificou no pressuposto de que CALABAR é um traidor e fica proibido afirmar o contrário. O julgamento da História não é inapelável nem irrecorrível.

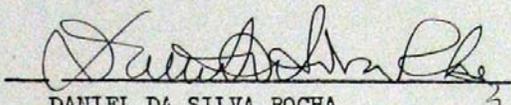
Nem sequer se fez realizar ensaio geral que estava iniludivelmente ligado o atestado liberatório.

Quanto aos cortes, que datam de um exame feito há sete anos atrás, não encontram hoje mais justificativa.

Figura 46 – ARQUIVO NACIONAL (24/01/1980 – pasta 316): parecer CSC/p. 3

Assim, o relator opina pela liberação da peça, sem cortes, para maiores de 14 anos. Cabe destacar que o texto datilografado liberava para os maiores de 18 anos, mas a informação foi corrigida à mão e essa correção é reiterada pela assinatura de Rocha.

Por tudo que acima se disse, opino pela liberação da peça
 "CALABAR" para maiores de 14 anos e sem cortes.
 Salvo melhor juízo dos ilustres colegas deste Conselho, é
 o meu parecer.


 DANIEL DA SILVA ROCHA

Note - Vale a liberação já em meados
 de 14 anos
 Brasília, 24 de Janeiro 1980

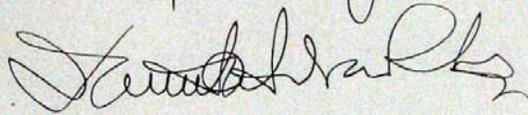


Figura 47 – ARQUIVO NACIONAL (24/01/1980 – pasta 316): parecer CSC/p.4

No mesmo 24 de janeiro de 1980, o CSC, pela decisão 02/80, assinada pelo presidente do Conselho, Octaciano Nogueira, resolve: “prover, por maioria, o recurso voluntário do Senhor diretor-geral do Departamento de Polícia Federal sobre a peça ‘CALABAR’, e autoria de Ruy Guerra e Chico Buarque de Holanda, para fim de considerá-la LIBERADA para maiores de 14 anos”.

Conforme documento do Conselho, assinado por seu presidente no dia 8 de fevereiro 1980, destinado à Divisão de Censura de Diversões Públicas, a decisão foi publicada no dia anterior, 7 de fevereiro de 1980, no Diário Oficial. Portanto, quase sete anos após o primeiro requerimento de censura, o texto teatral da peça *Calabar* é liberado.

Após a liberação pelo CSC, a peça continuou a ser censurada até o final de 1985. Em cada cidade onde o texto de Chico e Ruy seria encenado, os censores locais analisavam não apenas o ensaio geral da montagem, como também o script liberado anteriormente. Assim, além dos papéis citados, a pasta 316 abriga outros 23 documentos referentes a essas encenações, ocorridas em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Recife. Em 10 de dezembro de 1985, com a análise do ensaio-geral da montagem feita em Pernambuco, termina o processo de *Calabar*. Entretanto, restringiremos o trabalho ao estudo dos documentos que datam até a liberação definitiva do script, desvelando os possíveis motivos para os cortes e os vetos.

3 A BATALHA NO PAPEL

À época em que o regime militar e a censura prévia sobre as artes e os meios de comunicação imperavam no Brasil, era proibido infamar a imagem do governo, fosse direta ou indiretamente – por meio de metáforas, comparações e outros subterfúgios que os autores desenvolviam. Os meios de comunicação eram impedidos de falar a verdade: divulgar notícias que indicavam inflação, problemas econômicos, violência urbana e qualquer outro assunto que não confirmasse a força forjada pelos generais em comando.

Até esse ponto, de uma forma ou de outra, essa censura aos artistas e à imprensa pode ser considerada de natureza política, afinal, tais proibições foram tidas por danosas ao Brasil e à segurança do país, segundo justificavam os militares. Por outro lado, os cortes mais frequentes que encontramos nos arquivos da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) deveu-se ao conteúdo moral. Quer dizer: palavrões, palavras de cunho sexual e termos escatológicos não eram perdoados pela caneta dos técnicos em censura. Nesses casos, textos, as músicas e mesmo os filmes apenas tinham a divulgação autorizada após os cortes dos trechos taxados como ofensivos à moral.

Frente aos cortes, os autores modificavam os trechos antes da gravação ou simplesmente escondiam as palavras proibidas depois de gravadas. Como ocorrido com a canção “Fado Tropical”, presente no LP *Chico Canta*: cortada a palavra “sífilis”, a gravadora optou por suprimir a palavra na versão já captada, ficando uma falha na faixa. Entretanto, se o texto fora integralmente vetado, a alternativa era recorrer à DCDP, pedindo a revisão. Outra solução era tentar autorização para gravar trechos da canção, o refrão ou a versão instrumental. Mas, quando a esfera administrativa não resolvia, restava a judicial e apelar aos remédios constitucionais – como o mandado de segurança impetrado por Chico Buarque para derrubar a cassação do certificado liberatório da peça *Calabar: o elogio da traição*, determinada pelo Departamento de Polícia Federal.

No capítulo anterior foram apresentados os documentos referentes à montagem, recontando, assim, a história da peça. Agora, pretendemos compreender os motivos para os cortes presentes no texto teatral e em alguns versos, bem como para a proibição integral do script e de algumas canções. A partir do que o censor registrou – e, também, por meio do que ficou sem explicação dos órgãos de repressão –, é possível determinar pontos coincidentes para traçar o que pode ser considerado censura moral e o que classificamos como censura política no exemplo de *Calabar*.

3.1 Os pareceres

Assim que a peça *Calabar* foi submetida à censura pelo co-autor do texto, Chico Buarque, três técnicos examinaram o script da encenação em Brasília e emitiram, cada um, parecer de avaliação. Esses documentos seguiam um formulário padrão a ser respondido pelos profissionais do veto. Os primeiros itens referem-se a dados acerca da peça, como “título” e “classificação etária”, seguidos por tópicos que determinam a existência ou a ausência de cortes e se o censor posiciona-se por vedar ou não a “exploração comercial” do texto em questão. Uma linha dupla separa essas informações de outras que desenvolvem as opiniões do técnico em censura sobre a obra: “cenas”, “época”, “gênero”, “linguagem”, “tema”, “personagem”, “mensagem”, “enredo”, “cortes” e “conclusão”.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 3097/73

Título: "CALABAR" - AUTORES: CHICO BUARQUE DE HOLANDA E RUY GUERRA

Classificação Etária: 18 (DEZOITO) ANOS C/CORTES

Espécie: PEÇA TEATRAL Com cortes: SIM

Bom Qualidade: - - - Livre P/Exportação: - - -

Dublado: - - - Legendado: - - -

Vedada a Exploração Comercial: NÃO

Cenas: À VISTA DO ENSAIO-GERAL.

Época: SÉCULO XVII Gênero: DRAMA-HISTÓRICO

Linguagem: ACESSÍVEL, própria para o tema.

Tema: Sócio-histórico.

Personagem: Dáscotas, demagogos, mercenários, traidores, históricos. Imprecisa.

Enredo: Malgrado a pressão das circunstâncias que envolveram a rendição de Porto Calvo, caindo em mãos dos holandeses, exigiu o governador conquistado da Província que fosse entregue como despojo de guerra o mameluco Calabar. Este um idealista pela causa da escravidão e adepto
(VIDE VERSO)

1 - Cortes: às laudas 17, 19, 25, 47, 55, 59 e 73.

2 - Conclusão: Trata-se de peça que aborda com sutileza página de episódio histórico-brasileiro, no Século XVII, particularmente, em Pernambuco, caracterizando a guerra entre portugueses, brasileiros e flamengos na conquista da terra. Dada a natureza da mesma - política - e considerando a difícil interpretação a luz da história dos fatos ocorridos que abordam traição, despotismo, conflitos de religião, comisseração,

(VIDE VERSO) DPF-507

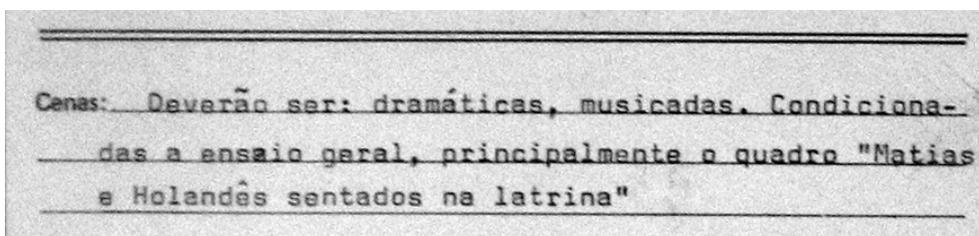
Figura 48 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3097/73, TC Gilberto Pereira Campos

Provavelmente, esse formulário era usado, também, para censurar outras manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo. Há nele itens que melhor corresponderiam à análise de obra cinematográfica e que foram ignorados pelos censores que avaliaram a peça: “boa qualidade”, “livre P/ exportação”, “dublado”, “legendado”. Além disso, o fato de o avaliador preencher o espaço denominado “espécie” com o gênero artístico em questão confirma essa suspeita.

Maria Luiza Barroso Cavalcante, Gilberto Pereira Campos e Zuleika Santos foram os técnicos que avaliaram e emitiram os primeiros pareceres sobre *Calabar*, em 16 de maio de 1973¹². Apesar de diferentes interpretações em alguns tópicos de cada formulário, os TCs são uníssonos em três itens:

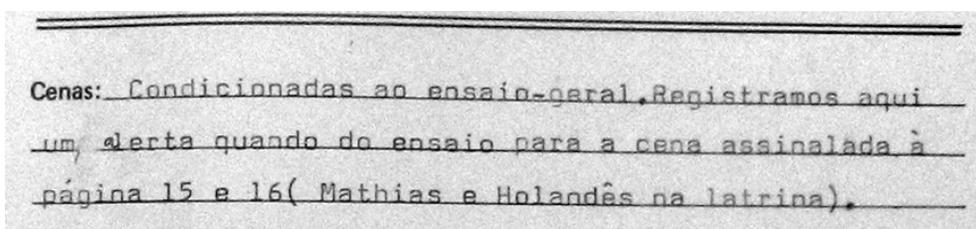
1. Classificação etária: 18 anos
2. Com cortes: sim
3. Vedada a exploração comercial: não

Os três censores concordam, também, em que a liberação da montagem teatral deveria ser condicionada ao ensaio geral – assistido por censores da Guanabara – e novos pareceres seriam redigidos. Entretanto, Cavalcante e Santos, no campo dedicado à análise das cenas, alertam esses TCs cariocas para a cena em que os personagens Mathias e Holandês conversam enquanto defecam:



Cenas: Deverão ser: dramáticas, musicadas. Condicionadas a ensaio geral, principalmente o quadro "Mathias e Holandês sentados na latrina"

Figura 49 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3096/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante



Cenas: Condicionadas ao ensaio-geral. Registramos aqui um alerta quando do ensaio para a cena assinalada à página 15 e 16 (Mathias e Holandês na latrina).

Figura 50 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3098/73, TC Zuleika Santos

¹² O parecer número 3096/73 é assinado por Maria Luiza Barroso; Gilberto Pereira Campos é o autor do parecer 3097/73; Zuleika Santos foi a responsável pelo documento 3098/73.

Na cena referida por ambos os pareceres, as personagens Holandês e Mathias conversam sobre fezes e doenças relacionadas ao aparelho excretor enquanto defecam na latrina. Portanto, as censoras que avaliaram o script recomendam aos censores que assistiriam à peça atenção a uma imagem sem conotação política, mas capaz de agredir moralmente ao espectador.

Em relação ao gênero, as duas censoras classificam como “drama musical”, enquanto o TC Gilberto Pereira Campos chama de “drama-histórico”. Por outro lado, enquanto Campos e Santos classificam como “imprecisa” a mensagem da peça, Cavalcante desenvolve o tópico, afirmando que, apesar de haver mensagens negativas, o script tem “também aspectos positivos, visto trazer luz nova a certos aspectos da nossa história”.

Os censores divergem no campo destinado à analisar a “linguagem”. Cavalcante a classifica como “comum; vulgar, irreverente, usando palavrões”. Campos diz apenas ser a linguagem “acessível, própria para o tema”. Santos, por sua vez, a chama de “sutil, intuitiva”.

Em relação ao “tema”, os pareceres novamente oferecem diferentes denominações. Os técnicos compõem de maneiras distintas os vocábulos “histórico”, “político” e “social”, formando palavras compostas que mais parecem um jogo de combinações. Cavalcante diz ser o tema: “histórico-político”; Campos chama: “socio-histórico”; e Santos, “político-social”.

No tópico “personagens”, seguindo a interpretação que fizeram da peça, cada censor encontra denominações diversas. O único tipo que se repete nas três leituras são os personagens classificados como “traidores”. Além desses, Cavalcante percebe, em *Calabar*, personagens “idealistas”, “heróicos”, “subservientes” e “prostituta”. Na ótica de Campos, eles são: “déspotas, demagogos, mercenários, traidores e históricos”. Para Santos, os tipos apresentados na peça são “históricos, aventureiros, traidores, gananciosos”.

O quadro abaixo mostra, comparativamente, a maneira como cada censor abordou alguns dos itens presentes nos formulários dos pareceres:

Tabela 1 – Quadro comparativo entre os pareceres de Cavalcante, Campos e Santos

	Maria Luiza B. Cavalcante	Gilberto Campos	Zuleika Santos
Gênero	Drama musical	Drama-histórico	Drama musical
Linguagem	Comum; vulgar, irreverente, usando palavrões	Acessível, própria para o tema.	Sutil, intuitiva
Tema	Hitórico-político – o significado político da traição de Calabar	Sócio-histórico	Político-social
Personagem	idealistas, heróicos; traidores, subservientes prostituta.	Déspotas, demagogos, mercenários, traidores, históricos.	Históricos, aventureiros, traidores, gananciosos.
Mensagem	Algumas negativas, mas também com aspectos positivos, visto trazer luz nova a certos aspectos da nossa história.	Imprecisa	Imprecisa
Cortes¹³	Páginas 17, 19, 25, 47, 59, 73.	Páginas 17, 19, 25, 47, 55, 59, 73.	Páginas 17, 47, 59.

Zuleika Santos, ao desenvolver o tópico destinado ao enredo, percebe um caráter ambíguo na adesão da personagem Calabar aos neerlandeses – para ela, saber se o mameluco age por ambição ou convicção é o centro da peça:

Enredo: Embora não apareça na peça a figura de Calabar, este tem sua história conduzida, através de dissanções e paralelismos dúbios, pela sua amante Bárbara. É em torno do mameluco é levantado o problema de sua adesão aos holandeses: se por visão histórica ou puramente ambição.

Figura 51 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3098/73, TC Zuleika Santos

Na leitura de Maria Luiza Barroso Cavalcante, Calabar é apresentado na peça não como traidor, mas como “um brasileiro consciênte de sua opção por outro estilo de colonização”, como mostram imagens do anverso e verso do parecer 3096/73:

¹³ As palavras, as expressões e as frases cortadas serão abordadas ainda nesse capítulo.

Enredo: Espectáculo montado tendo por base os fatos históricos ligados a ocupação holandesa no Nordeste brasileiro: a ação de defesa dos portugueses e brasileiros, a participação de Calabar, negando-se que tenha sido traidor, e sim, um brasileiro consciente de sua opção por /
(Vide Verso)

Figura 52 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3096/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante

ENREDO - outro estilo de colonização, e a obra de Nassau. As ações dramatizadas, inclusive com passagens pitorescas, são intercaladas com canções alusivas aos temas.

BRASÍLIA, 16 de maio de 1973

Maria Luiza Barroso Cavalcante
MÁRIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE

Figura 53 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): verso parecer 3096/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante

A interpretação do TC Gilberto Pereira Campos acerca da figura de Calabar na peça é ainda mais positiva. Para o censor, a personagem é tratada por “idealista”, apesar de, como diz, ser “taxado pelas autoridades portuguesas de traidor”:

Enredo: Malgrado a pressão das circunstâncias que envolveram a rendição de Porto Calvo, caindo em mãos dos holandeses, exigiu o governador conquistado da Província que fosse entregue como despojo de guerra o mameluco Calabar. Este um idealista pela causa da escravidão e adepto
(VIDE VERSO)

Figura 54 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3097/73, TC Gilberto Pereira Campos

ENREDO- da colonização holandesa é taxado pelas autoridades portuguesas de traidor. Conseqüentemente, na calada da noite, sem a presença do povo, é enforcado e esquartejado, deixando desconsolada sua amante Bárbara. Nesse ínterim, Maurício de Nassau e seu séquito ocupa Pernambuco, instalando com o apoio da Companhia da Índias Ocidentais a bandeira holandesa em solo pátrio. Após a trégua assinada entre Portugal e Holanda, Maurício de Nassau ainda tenta apoderar-se das províncias de Maranhão e da Bahia, mas é infrutífera. A causa está perdida.

Figura 55 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): verso parecer 3097/73, TC Gilberto Pereira Campos

Campos conclui que o texto tem como “natureza” a polêmica e que “aborda com sutileza” esse capítulo histórico pernambucano. Soma-se ao exposto a afirmação de considerar a peça de difícil interpretação e, assim, a classificá-la como imprópria para menores:

2 - Conclusão: Trata-se de peça que aborda com sutileza página de episódio histórico-brasileiro, no Século XVII, particularmente, em Pernambuco, caracterizando a guerra entre portugueses, brasileiros e flamengos na conquista da terra. Dada a natureza da mesma - polêmica - e considerando a difícil interpretação a luz da história dos fatos ocorridos que abordam traição, despotismo, conflitos de religião, comisseração,

(VIDE VERSO) DPF-507

Figura 56 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3097/73, TC Gilberto Pereira Campos

asseguram, fundamentalmente, salvo melhor juízo, o seu destino para um público adulto. Ante o exposto, opino pela liberação do espetáculo, condicionando-se ao ensaio-geral, para o público maior de 18 (DEZOITO) ANOS.

Brasília, 16 de maio de 1973.

Gilberto Pereira Campos
GILBERTO PEREIRA CAMPOS
-Téc. Censura-

Figura 57 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): verso parecer 3097/73, TC Gilberto Pereira Campos

Zuleika Santos também antevê a polêmica da obra e considera que os autores do texto “optariam de bom grado pela colonização holandesa em detrimento dos portugueses”. Como expresso no parecer, a TC considera que a peça teatral apresenta “uma série de situações inadequadas a boa formação do espectador adolescente”, justificando, nesse ponto, a classificação etária:

2 - **Conclusão:** O autor enfoca um tema que pode acirrar polémicas: a participação de Calabar na briga entre portugueses e holandeses. Segundo o que foi da do a perceber, os responsáveis pela peça ora examinada, se situam entre os que optariam de bom grado pela colonização holandesa em detrimento dos portugueses que, sem embargo de tudo quanto se possa alegar contra sua obra, é forçoso reconhecer que foram

DPF-507
VIDE VERSO

Figura 58 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3098/73, TC Zuleika Santos

Continuação.

os pioneiros efetivos e naturais na missão de conquista de nossa civilização. Ainda, exploram a traição de Calabar, colocando-a ao nível de debate ao justificar a atitude do mameluco em abandonar seus compatriotas, fundamentando-se, inclusive, em autores contemporâneos que afirmam existir poucas e suspeitas notícias a respeito de Calabar. Considerando uma série de situações inadequadas a boa formação do espectador adolescente e o fato de que este não está à altura de compreender o alcance da mensagem, sugiro a liberação do espetáculo com os cortes determinados com proibição para menores de DEZOITO ANOS.

Brasília, 16 de maio de 1973.

Zuleika Santos
ZULEIKA SANTOS

Técnico de Censura

Figura 59 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): verso parecer 3098/73, TC Zuleika Santos

Na conclusão, Maria Luiza Barroso Cavalcante chama de “sentido controverso” o enfoque dado pela peça acerca do episódio histórico narrado. Segundo ela, os autores, além de imprimirem mérito aos feitos de Calabar, tentam “desmistificar a heroicidade de outros participantes da Insurreição Pernambucana”:

Peça que traz sentido controverso a passagens da história pátria, com textos em que se generaliza aspectos políticos intrínsecos,

2 - **Conclusão:** levantando a tese da meritoriedade dos feitos de Calabar e tentando desmistificar a heroicidade de outros participantes da Insurreição Pernambucana.

Com tais características, a peça é, na minha opinião, recomendável apenas para maiores de 18 anos. Chamo atenção dessa Chefia para textos assinalados às pags. 61, 68 e 70 para possíveis implicações de seu sentido político na atualidade.

DPF-507

Figura 60 – ARQUIVO NACIONAL (16/05/1973 – pasta 316): parecer 3096/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante

No trecho, a TC chama atenção dos superiores para as cenas assinaladas nas páginas 61, 68 e 70 do script. Como mencionado no capítulo segundo dessa dissertação, essa recomendação de cuidado é, de fato, atendida pelos chefes e transmitida ao Superintendente Regional do DPF, no Estado da Guanabara, por Rogério Nunes, DCDP, por meio de documento interno que informa a liberação da peça condicionada ao ensaio geral. De acordo com esse papel, Nunes determina ao responsável pela censura regional “recomendar aos técnicos máxima atenção, no ensaio, para o transcorrer das cenas”¹⁴. Conforme poderemos perceber adiante, há uma conotação política nesses trechos mencionados, todos dialogam sobre traição, liberdade, independência e poder estatal, mesmo assim, as páginas foram liberadas sem cortes. Vejamos, então, esses trechos:

A cena da página 61 corresponde a uma conversa entre Bárbara e Anna. A primeira fala à segunda acerca da possibilidade (e do desejo) de o Brasil tornar-se independente. Entretanto, de acordo com a amante de Calabar, para a conquista dessa liberdade é preciso “muito traidor. Muito Calabar”. A cena continua com a canção “Cobra de Vidro”, cantada por ela. Abaixo, a imagem¹⁵ de trecho destacado à caneta:

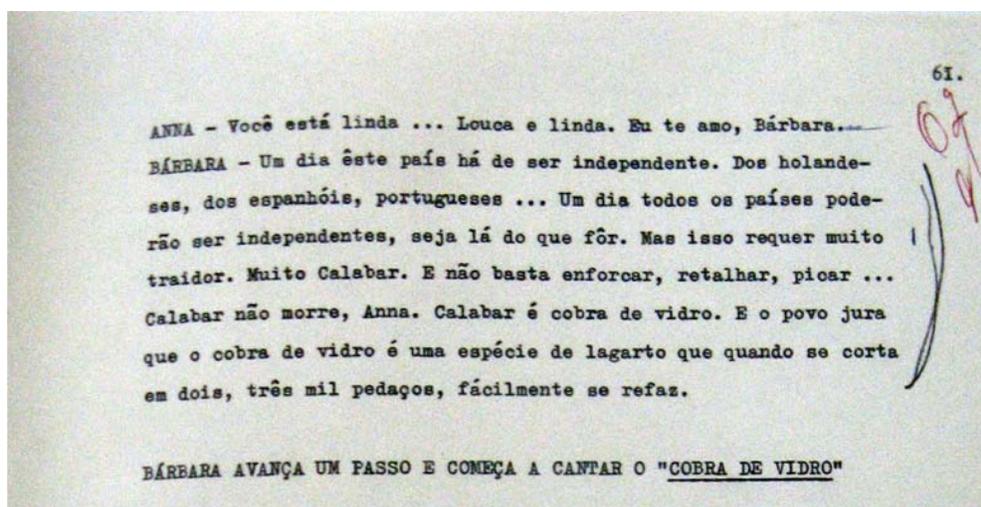


Figura 61 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 61 do script

Assim, como dito no trecho acima, a força daquele que busca a independência não se perde nem com a morte, pois o idealista não morre: “e não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre, Anna”. Na página 68, Bárbara e Frei falam

¹⁴ Ofício 307/73 – SCTC/SC/DCDP datado de 21 de maio de 1973.

¹⁵ Para facilitar a leitura, algumas imagens serão repetidas ao longo do trabalho.

sobre a traição de Calabar e o papel, defendido pelo clérigo, que o Estado tem de garantir a própria segurança e de seu “poder para calar”, como exposto no trecho:

BÁRBARA - E Calabar?
 FREI - Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões, e por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa, não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.
 FREI - Se você quiser confessar, eu a espero amanhã ...
 BÁRBARA - Não, Padre, não quero me confessar ... Quero beber mais.

Figura 62 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 68 do script

Adiante, na setuagésima página, novamente Bárbara debate a traição e, dessa vez, conversa com e Souto. Esse se assume como traidor, mas Bárbara contesta e o define como “delator”:

SOUTO - Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenino, sabe? Eu já acordo traíndo, sonho em traír mais ... Gosto de atirar pelas costas ... gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscadas. Gosto de jurar, só para quebrar a jura. Traio por trinta dinheiros. Traio por conviçãõ. Traio pra todos os lados. Traio por traír. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da traição, Paraíba.
 BÁRBARA - Pobre Sebastião, você não sabe o que é traír. Você não passa de um delator. Um alcaguete. Sebastião, tira as botas. Põe o pé no chão. Agora a mão. Lambe a terra. O que é que você sente? O estrume dos reis e só. Calabar sabia o gôsto da terra, e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo gôsto. E você está engolindo o estrume do rei de passagem. Você tá de plantão. A tua barriga está empanzinada dos crimes dos Bórgias. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Essa foi a sua traição. A terra em vez do rei. A terra e não a coroa. A terra e não a bandeira. A terra, antes, sempre e depois.

Figura 63 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 70 do script

Como dito, apesar da presença de conteúdo político e do pedido de atenção durante o ensaio geral, as páginas supracitadas não apresentam vetos. Entretanto, em outros trechos os censores indicaram corte ao texto teatral. Campos foi o técnico que mais sugeriu vetos: ao todo, foram sete. Santos recomendou três, e Cavalcante, seis. Analisaremos, agora, essas indicações.

A primeira marcação de corte presente no script está na décima sexta página e se refere à palavra “caga”, indicando uma ação do Holandês, ou seja, não faz parte da fala da personagem. Apesar de a palavra estar marcada em azul, em vermelho e, ainda, ter ao lado a marca do carimbo de “cortes”, não há nenhum parecer que determina esse veto. Em todo caso, não existe um sentido político nesse corte, apenas moral, pois suprime um termo que pode ser enquadrado no adjetivo “vulgar” usado por Cavalcante para classificar a linguagem da peça.

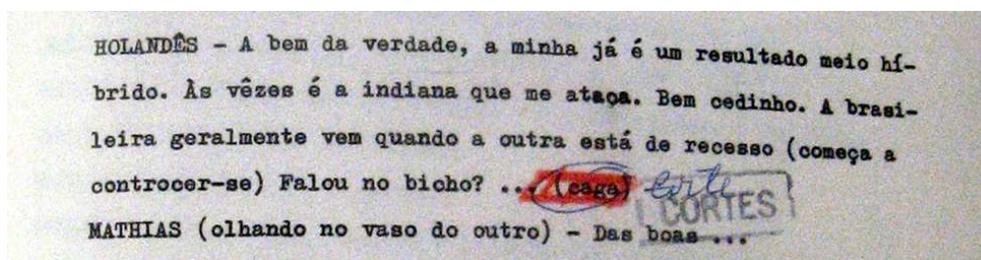


Figura 64 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 16 do script

Também é de cunho moral o corte presente na página 17. A censura proíbe o uso da expressão “filho da puta”, dita pelo Holandês para Mathias. Assim, essa sugestão de corte se faz presente nos três pareceres:

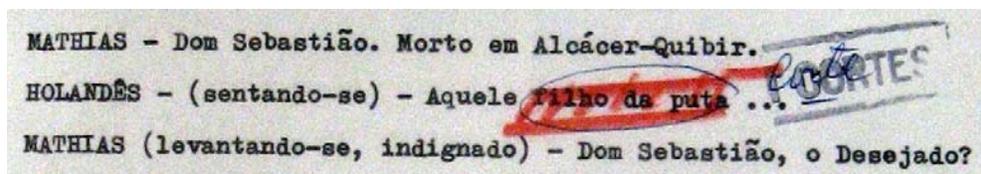


Figura 65 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 17 do script

A décima nona página traz marcação em “que merda”, dita pelo Holandês, mas não há imposição de corte. Nessa página, de acordo com os pareceres 3096/73 e 3097/73, os TCs Cavalcante e Campos vetam a expressão “cagar”, fala da personagem Mathias:

MATHIAS (resmungando) - À mercê d'El Rey ... À mercê d'El Rey ...
 Sabe que isso pode criar um impasse nas nossas negociações?
 HOLANDES - Não volto atrás.
 MATHIAS - Preciso ... (começa a se contorcer de cólicas) ... ~~cagar.~~

Figura 66 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 19 do script

Apesar de o “que merda” ter sido liberado na página 19, expressão parecida foi proibida na vigésima quinta página. Também dita por Mathias, “à merda” é marcada com o carimbo de corte. A indicação aparece nos formulários preenchidos pelos mesmos técnicos do veto anterior – Cavalcante e Campos:

FREI - Por três horas. Com muitas lágrimas e compunção de espírito.
 No meu entender, com muito e verdadeiro arrependimento de seus pecados,
 segundo o que o juízo humano pode alcançar.
 MATHIAS - ~~À merda~~ com o juízo humano. Quero saber se Calabar apontou
 os nomes.

Figura 67 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 25 do script

O veto da quadragésima sétima página é consensual entre os censores. Determina, assim, a proibição da frase “porque ainda que eu ande a comer meninos...”, atribuída ao Frei. O trecho cortado denuncia o homossexualismo e a pedofilia do clérigo, desmoralizando, por tabela, a Igreja Católica:

FREI - Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu
 modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes,
~~porque ainda que eu ande a comer meninos...~~
 NASSAU (compreensivo) - Ora, Frei ... Por quem sols. Assim sendo,

Figura 68 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 47 do script

Entretanto, somente o TC Gilberto Pereira Campos determina, na quinquagésima quinta página, o corte da fala do Holandês: “como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia”. O trecho é uma referência ao texto bíblico Apocalipse:

HOLANDES - Mas em Amsterdam há quem encare qualquer tolerância
 com o Papado ~~como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia.~~
 FREI - Senhor!

Figura 69 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 55 do script

Os três censores concordam com o corte da quinquagésima nona página: “mas na hora das coisas só querem saber é do seu rabo... E toca a te virar. (pausa) Negócio de homem é homem mesmo”, dita por Anna:

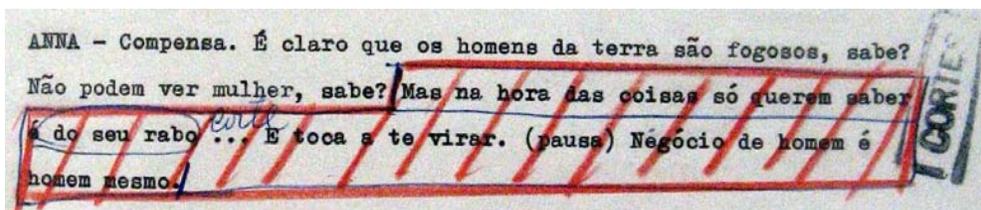


Figura 70 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 59 do script

Cavalcante e Campos indicam os cortes da setuagésima terceira página, ambos na fala de Anna: “e peida” e “já gozou”:

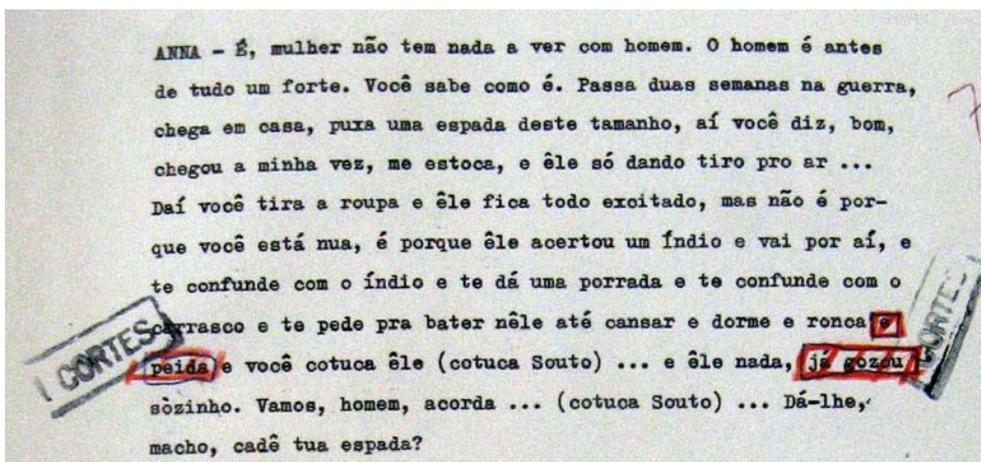


Figura 71 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 73 do script

Os cortes expressam a preocupação dos profissionais do veto em proibir palavrões, termos escatológicos, palavras referentes ao ato sexual e expressões que desmoralizassem a Igreja. Dessa forma, pode-se concluir que a tesoura da censura pendeu para o conteúdo moral em detrimento do sentido político e crítico que o texto teatral abriga.

Entretanto, pela forma como os técnicos analisam e descrevem a peça nos pareceres, inferimos que eles compreenderam o conteúdo político latente nas entrelinhas, por isso determinaram a proibição da peça para menores de 18 anos. Os censores de Brasília recomendaram aos colegas cariocas que assistiriam ao ensaio geral atenção a algumas cenas em que o sentido político poderia se sobressair durante a encenação. Mesmo reconhecendo esse conteúdo crítico, a DCDP opta por liberar o script e emitir certificado condicionado ao ensaio geral, em 22 de maio de 1973.

Quatro meses após a emissão do certificado, os técnicos Maria Luiza Barroso Cavalcante e Gilberto Pereira Campos redigem novos pareceres para a peça. Aparentemente, um novo script foi apresentado, mas não há, na pasta, outra cópia ou encaminhamento do texto teatral correspondente a essa segunda análise. Cavalcante, em 26 de setembro de 1973, assina o parecer 8607/73, que não segue os moldes dos documentos emitidos inicialmente. Em texto sem subdivisões por itens, a TC diz tratar-se de conteúdo semelhante ao já liberado e que difere “na colocação dos diálogos, letras musicais, ou complementação de algumas partes, que tornam mais claras sua compreensão”. No trecho final, afirma que não há por que proceder a nova análise e que os cortes assinalados correspondem aos feitos anteriormente:

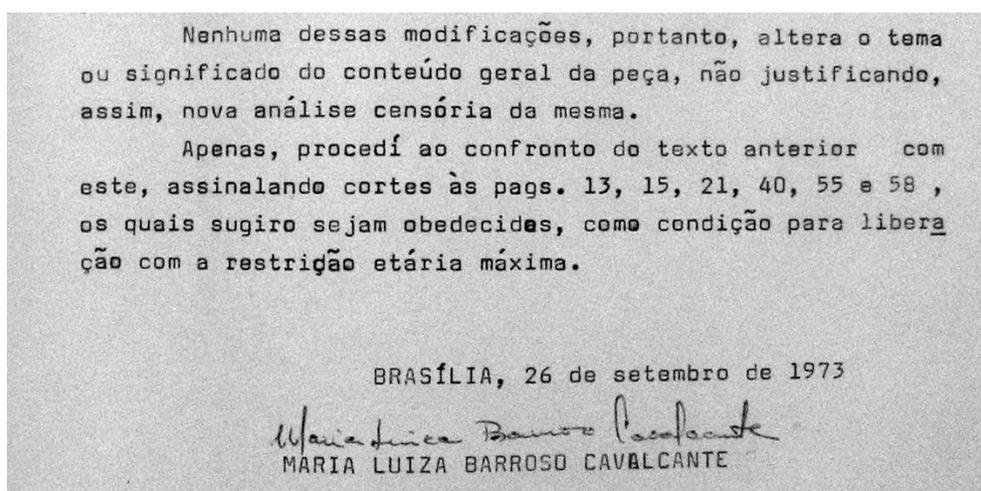


Figura 72 – ARQUIVO NACIONAL (26/09/1973 – pasta 316): parecer 8607/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante

Campos, em seu segundo parecer, respeita o formulário padrão dos pareceres anteriores, respondendo novamente aos tópicos. Entretanto, o confronto desse segundo documento com o primeiro revela algumas pequenas diferenças entre os papéis:

Tabela 2 – Quadro comparativo entre os pareceres de Gilberto Pereira Campos

	Primeiro parecer	Segundo parecer
Gênero	DRAMA-HISTÓRICO	DRAMA-MUSICAL
Linguagem	ACESSÍVEL, própria para o tema.	ACESSÍVEL, TENDENDO PARA O ERUDITISMO
Tema	Sócio-histórico	SOCIOPOLÍTICO-RELIGIOSO
Personagens	Déspotas, demagogos, mercenários, traidores, históricos.	Mercenários, traidores, idealistas, cortesãs, fidalgos.
Mensagem	Imprecisa	Imprecisa

Cortes	Indica sete cortes	Indica seis cortes
---------------	--------------------	--------------------

Em relação ao enredo, se antes Campos interpretava Calabar como um “idealista” que fora “taxado pelas autoridades portuguesas de traidor”, agora o trata por traidor e “‘persona non grata’ ao regime português”:

Enredo: Em torno da polêmica figura do mestiço Calabar que traíndo a sua pátria alia-se aos holandeses que, na época, dominavam o Nordeste. Calabar tendo sua cabeça a prêmio, por ser "persona non grata" ao regime português, é capturado por este, enforcado e esquartejado, ficando o seu nome estigmatizado como sinônimo de traidor.

Figura 73 – ARQUIVO NACIONAL (26/09/1973 – pasta 316): parecer 8606/73, TC Gilberto Pereira Campos

Na conclusão do primeiro parecer, o TC diz ser a peça de difícil interpretação e ter a polêmica como natureza. No novo fechamento, Campos afirma que o texto teatral “aborda com propriedade episódio do Brasil-Colônia”, além de “descortinar com proselitismo” personagens históricos. Embora tenha dito ser a linguagem acessível, na conclusão justifica o veto da peça aos menores de 18 anos com a “proximidade de diálogos” e com a “complexidade do texto”:

2 – Conclusão: Peça escrita em prosa e verso que aborda com propriedade episódio do Brasil-Colônia tendo como desta- que a Invasão Holandesa e as acirradas lutas entre portu- gueses e holandeses na conquista do solo pátrio, além de

'VIDE VERSO'

Figura 74 – ARQUIVO NACIONAL (26/09/1973 – pasta 316): parecer 8606/73, TC Gilberto Pereira Campos

descortinar com proselitismo a ~~contro~~vertida figura de Domingos Fernandes CALABAR e seus contemporâneos. Em vista da prolixidade de diálogos e situações desaconselháveis para um público imaturo e ainda pela complexidade do texto, manifesto-me pela liberação do espetáculo, condicionado ao ensaio-geral e obedecidos os cortes assinalados, para um público MAIOR DE 18(DEZOITO)ANOS.

BRASÍLIA, 26 DE SETEMBRO DE 1973.

Gilberto Campos
 GILBERTO PEREIRA CAMPOS
 -Téc. Cens.-

Figura 75 – ARQUIVO NACIONAL (26/09/1973 – pasta 316): verso parecer 8606/73, TC Gilberto Pereira Campos

Novamente, os censores liberam o texto teatral, com cortes, condicionado o certificado ao ensaio geral. Entretanto, uma semana após a assinatura desses pareceres, no dia 4 de outubro de 1973, o diretor-geral do DPF, general Antonio Bandeira, com a divulgação da portaria 641, avoca a peça para reexame e determina o recolhimento do certificado.

3.2 A tesoura da Polícia

Em 28 de novembro de 1973, o radiograma 477 da DCDP informa que a capa do disco *Calabar*, que seria lançado por Chico, estava vetada, pois a peça havia sido proibida, mas não há documento anterior ao radiograma que ratifique essa proibição:

RADIOGRAMA
Nome e cargo do expedidor fechando o texto. Escrever, separando as linhas com 2 espaços

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL		PARA USO DA ESTAÇÃO	
		Nº Departamento de Polícia Federal SERVIÇO DE TELECOMUNICAÇÕES S. O. - CMC 28/11/73 1925 POSIÇÃO: <i>AB</i> <input type="checkbox"/> QUITAÇÃO HRS: OPR:	
PREÂMBULO	Espécie: OFICIAL	Número.....	Data:.....
ENDEREÇO	Origem.....	Palavras.....	Hora:.....
SRS - DFPs			
Nº 477/DCDP de 28 11 73 — CAPA DISCO CHICO BUARQUE INTITULADA "CALABAR" ESTÁ VETADA VIRTUDE PROIBIÇÃO PEÇA MESMO NOME PT NÃO PERMITIR VENDA REFERIDA EMBALAGEM PT DIR DCDP			
Assinatura ou rubrica do expedidor.....			

DPF-SAV, 84

Figura 76 – ARQUIVO NACIONAL (28/11/1973 – pasta 316): RD 477/DCDP

Outro radiograma, de número 126 da DCDP, de 3 de dezembro de 1973, informa que o disco não está proibido, mas o título “Calabar” não poderia ser usado:

RADIOGRAMA
Nome e cargo do expedidor fechando o texto. Escrever, separando as linhas com 2 espaços

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL		PARA USO DA ESTAÇÃO	
		Nº POSIÇÃO: QUITAÇÃO HRS: OPR:	
PREÂMBULO	Espécie: OFICIAL	Número.....	Data:.....
ENDEREÇO	Origem.....	Palavras.....	Hora:.....
SRS - DFPs			
Nº 126-DCDP de 3 12 73 — INFO DISCO PHILIPPS NR 6349-093 GRAVADO - CHICO BUARQUE NÃO ESTÁ PROIBIDA DIVULGAÇÃO VU APENAS CAPA CONSTANDO TÍ- TULO " CALABAR " FOI VETADA PT DIR DCDP			
Assinatura ou rubrica do expedidor.....			

Figura 77 – ARQUIVO NACIONAL (03/12/1973 – pasta 316): RD 126/DCDP

Entretanto, o documento que de fato proíbe a peça somente é assinado pelo diretor-geral do DPF em 15 de janeiro de 1974. Pela portaria número 21, o general determina “proibir a apresentação em todo território nacional” da peça *Calabar*, decisão contrária à estabelecida pela Divisão de Censura. O motivo do veto é simplesmente “ferir” “a dignidade ou o interesse nacionais”. A portaria cita o decreto 20.493 de 1946, artigo 41, alínea g, como justificativa:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

[...]

g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;

Frente à proibição, Chico Buarque e o advogado José de Aguiar Dias ingressam com um mandado de segurança no Tribunal Federal de Recursos contra a decisão do general, em 4 de março de 1974. Por meio do documento, solicitam a liberação da peça teatral. A argumentação se sustenta em dois pontos principais: primeiro, o certificado liberatório já havia sido emitido pela DCDP e não caberia ao DPF revogá-lo, o que caracterizaria, de acordo com o impetrante, abuso de poder. O documento afirma, em segundo momento, que a peça não fere a dignidade e o interesse nacionais, principalmente porque não havia sentimento de nação no Brasil à época de *Calabar*.

Esse mandado de segurança obriga o DPF a pormenorizar a justificativa de veto para que o Tribunal elaborasse a decisão final que culminaria na confirmação da proibição da peça. O ofício de 18 de março de 1974 traz os motivos do veto e é assinado pelo coronel Israel Coppio Filho.

Na primeira das seis páginas, o coronel cita os porquês da proibição:

I - DO FATO

Esta Direção-Geral ao tomar conhecimento de que a peça teatral referenciada acima, faz apologia à traição, distorcendo de maneira capciosa, os fatos históricos de uma das mais belas epopéias da nossa formação, marco que foi da unidade nacional, atingindo e denegrindo os valores tradicionais da nacionalidade, enquanto exalta a figura execrável do traidor Domingos Fernandes Calabar, avocou a referida peça para reexame.

Figura 78 – ARQUIVO NACIONAL (14/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP / p.1

Para a direção do DPF, o texto teatral lesiona “a dignidade ou o interesse nacionais” de três maneiras: faz apologia à traição, distorce fatos históricos e denigre valores tradicionais da nacionalidade.

Em seguida, na segunda página do documento, o coronel desenvolve ponto a ponto a argumentação, citando e copiando, inclusive, partes do texto teatral destacados pela técnica em censura Maria Luiza Barroso Cavalcante, em seu primeiro parecer, reproduzidas anteriormente nesse trabalho. Ao defender que há apologia à traição, o militar destaca o trecho da página 61 do script apresentado pelos autores, em que Bárbara e Anna conversam sobre a morte e traição de Calabar:

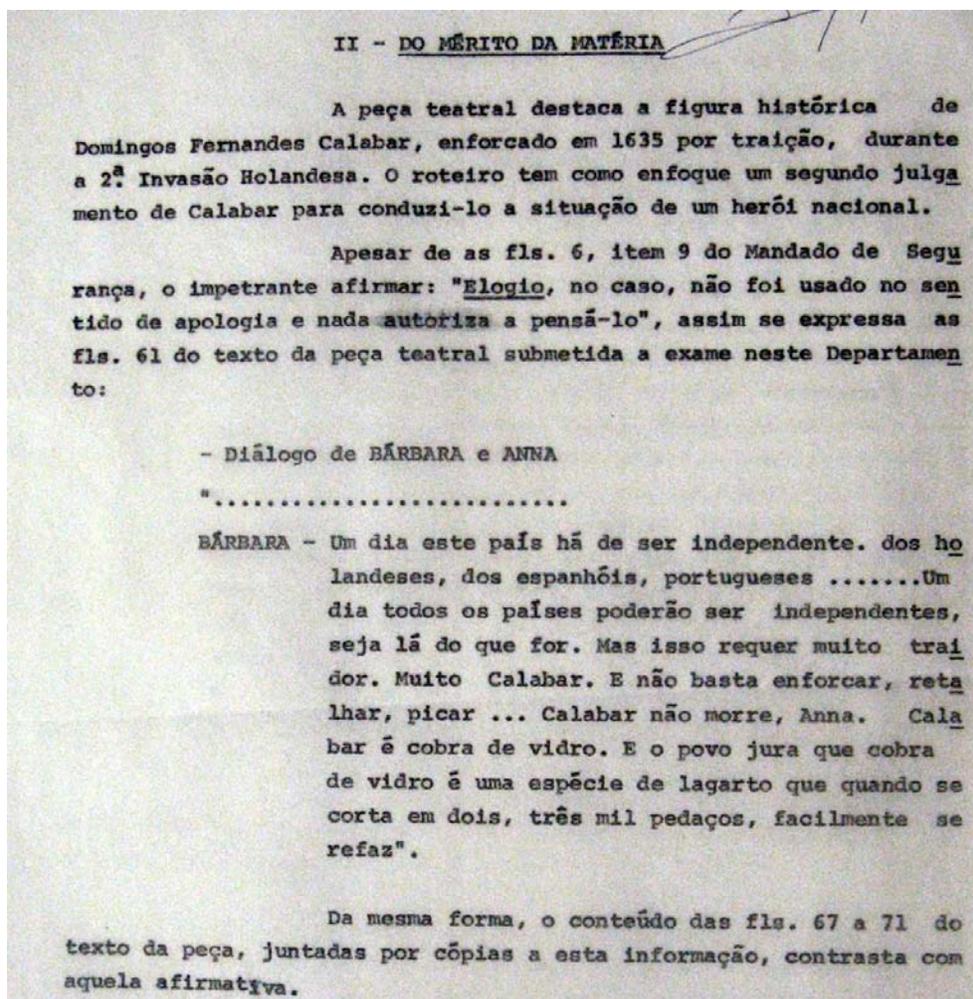


Figura 79 – ARQUIVO NACIONAL (14/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP / p.2

Além de copiar o trecho acima, o documento cita as páginas 67 a 71. Os referidos trechos apresentam cenas em que Bárbara debate o tema com outras personagens. O primeiro diálogo ocorre com o Frei, na página 67:

BÁRBARA - Padre: Se um dia o rei me chama e manda matar o vizinho e eu mato ... E depois o rei morre, vem um novo rei e diz que o vizinho tinha razão ... Como é que eu faço, se o rei tem sempre razão? ... Me confesso? ... Esqueço? ... E o morto, Padre? O que é que a gente faz do morto?

FREI - Você ...

BÁRBARA - Eu sei ... estou bêbada. O mundo é perfeito, os reis não têm defeitos e eu estou bêbada. E Calabar morto.

Figura 80 – ARQUIVO NACIONAL (pasta 316): página 67 do script

Os trechos entre as páginas 69 e 71, em que a mulher de Calabar conversa com Souto, já foram mostrados no capítulo anterior. Nesse capítulo, parte dos trechos mencionados foi anteriormente reproduzida. A justificativa para o veto segue com a defesa da existência de nacionalidade brasileira no século XVII, contestando o afirmado no mandado de segurança impetrado por Chico Buarque que traz, em sua sétima página, o seguinte texto:

Segundo o ato impugnado, a peça "Calabar" fere (sic.) a dignidade e o interesse nacional. Ferir, no despacho do Exmo. Sr. General Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal quer dizer ofender, injuriar. Ora, que ofensa ou injúria aos brios ou interesses nacionais. se pode captar em uma peça alusiva a um episódio histórico, em que os brios e interesses em causa são alheios ao Brasil e aos brasileiros, aquele um simples nome geográfico e não uma nação, estes os nativos de uma terra disputada por potências estrangeiras, duas expulsas em breve tempo e outra despojada do seu domínio pelo proclamação da Independência, precedida de movimentos que identificam a oposição de interesses, tão reconhecida, a justo título, pela Pátria brasileira que comemora com emoção sempre renovada o martírio de Tiradentes, precursor do rompimento do jugo português?

Figura 81 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 7

O ofício redigido por Coppio Filho contra-argumenta o mandado:

De princípio não há o que contestar na afirmativa do impetrante as fls. 3 "in fine": " O Brasil, ao tempo da crônica escrita em "Calabar", estava na situação exata da Itália sob o jugo austríaco que, segundo Metternich, não era uma Nação, mas um simples nome geográfico". Todavia, o fato é mencionado na atualidade como inversão de valores, de desprestígio aos vultos históricos e de enaltecimento de um traidor, o que jamais foi contesta

Figura 82 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p.2

do pelos Historiadores mais categorizados, que a exemplos pode-se citar:

Figura 83 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p.3

Nesse ponto, o militar cita Sérgio Buarque de Hollanda, pai do compositor, e o historiador José Ferreira da Costa, que, em trechos de suas obras, afirmam ter sido Calabar traidor. O argumento seguinte consiste em diferenciar as colonizações portuguesa e holandesa. Coppio Filho explica que, enquanto os primeiros colonizadores se misturavam aos nativos e aos negros, os últimos “separavam as raças e as cores”. Em relação ao sentimento de nacionalidade à época da ocupação batava no Nordeste, posto em cheque pelo mandado de segurança, o militar, na quarta página, Coppio cita Julierme de Abreu e Castro: “começo do sentimento de nacionalidade – A Guerra do Açucar foi talvez, a primeira vez em que se manifestou, de maneira organizada, o sentimento nativista no Brasil”.

Quanto à legalidade do ato de revogação do certificado, o coronel afirma que a autorização para a peça era ato administrativo incompleto, pois dependia, ainda, do ensaio geral. Além disso, cita o item XXIII do artigo 60 da Portaria 04/B-MJ, de 10 de janeiro de 1973, que traz, entre outras competências do diretor-geral do DPF, o dever de “avocar a qualquer momento e a seus exclusivos critérios, a decisão de assunto de qualquer natureza política ou administrativa”. E, por fim, consolida em um parágrafo, sexta página, a argumentação, confirmando a decisão de veto:

Desta forma, procedido o reexame, constatado ficou que a peça em tela é conduzida, pelo seu texto, para uma área controversa, com a ridicularização de vários heróis da nossa história, elementos fundamentais da formação da nacionalidade brasileira, cuja, uma das bases encontramos exatamente no episódio da luta contra a dominação holandesa no Nordeste, enquanto por outro lado, enaltece aquele que fora incontestavelmente traidor.

Assim, foi baixada a Portaria nº 21, de 15 de janeiro de 1974, proibindo a apresentação da referida peça teatral, fundamentada no Art. 41, alínea g, do Decreto 20.493/46.

Figura 84 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p.6

Com a denegação do mandado de segurança impetrado por Chico, a peça foi definitivamente proibida. Cinco anos após a decisão que proibiu a montagem de *Calabar*, em 10 de dezembro de 1979, a empresa Othon Bastos Produções Artísticas ingressa pedido de revisão da decisão de proibir a peça. Embora a direção geral da Polícia Federal, por meio de

documento assinado pelo então diretor-geral Moacyr Coelho, confirme o veto dado anos antes, quem decide, dessa vez, é o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão criado em novembro de 1968, mas só regulamentado em setembro de 1979.

Como dito no primeiro capítulo, o CSC era composto por quinze pessoas, entre eles representantes do Estado, como membro do Ministério de Justiça e das Comunicações, além de representantes da sociedade, como membros da Academia Brasileira de Letras (ABL) e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Dentre as atribuições do Conselho, está “rever, em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal”, conforme o decreto 83.973, de 13 de setembro de 1979.

Quem redige o relatório do CSC é Daniel da Silva Rocha, representante da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT). Segundo o documento, Rocha entende que a proibição da peça não respeitou os trâmites normais de censura, pois o veto foi dado sem se embasar nos pareceres dos técnicos. Além disso, considera que os cortes não encontram, naquele momento, justificativas e, por isso, orienta liberar o texto, sem cortes, para maiores de 14 anos, como mostrado na terceira e quarta páginas do relatório:

C O N C L U S ã O

A proibição da peça "CALABAR" não resultou do cumprimento do rito normal a que está submetido o ato censório de peças de teatro.

Não houve voz discordante entre os Técnicos do Serviço de Censura, logrando cinco pareceres favoráveis à sua liberação para maiores de 18 anos, com alguns cortes.

A proibição foi ato alheio a esse rito, que nem mesmo se justificaria no pressuposto de que CALABAR é um traidor e fica proibido afirmar o contrário. O julgamento da História não é inapelável nem irrecorrível.

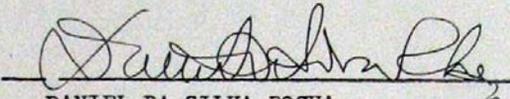
Nem sequer se fez realizar ensaio geral que estava ineludivelmente ligado o atestado liberatório.

Quanto aos cortes, que datam de um exame feito há sete anos atrás, não encontram hoje mais justificativa.

Figura 85 – ARQUIVO NACIONAL (24/01/1980 – pasta 316): relatório do CSC/ p.3

Por tudo que acima se disse, opino pela liberação da peça "CALABAR" para maiores de 14 anos e sem cortes.

Salvo melhor juízo dos ilustres colegas deste Conselho, é o meu parecer.


 DANIEL DA SILVA ROCHA

Note = Vale a liberação para maiores de 14 anos
 Brasília, 24 de janeiro 1980

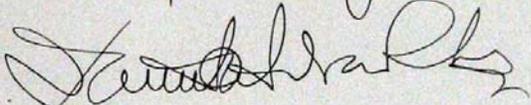


Figura 86 – ARQUIVO NACIONAL (24/01/1980 – pasta 316): relatório do CSC/ p. 4.

“Nota: Vale a liberação para maiores de 14 anos/ Brasília, 24 de janeiro 1980”

Com essa decisão, em 7 de fevereiro de 1980, é publicada no Diário Oficial a liberação da peça *Calabar*.

3.3 O confuso processo das canções

As canções foram analisadas separadamente pela censura. Com o intuito de gravar comercialmente um LP com as músicas compostas para peça, a gravadora Phonogram, em 29 de agosto de 1973, submete as letras de “Tatuagem”, “Fado Tropical”, “Cala a boca, Bárbara”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Fortaleza”, “Cobra de Vidro”, “Tira as mãos de mim”, “Vence na vida quem diz sim”. Em relação à canção “Anna de Amsterdam” (designada apenas por “Anna”), a gravadora afirma que a letra fora “liberada para gravação, estando, porém, ciente a Suplicante da proibição de se divulgar a referida mpusica (sic)”.

O pedido destaca que “Boi voador não pode” e “Bárbara” não foram apresentadas naquela oportunidade “por já haverem sido liberadas para gravação”. Entretanto, não há na pasta documentação que comprove essas autorizações, sequer há a cópia da letra de “Bárbara”. Não existe, também, autorização para “Boi voador não pode”, a cópia da letra traz a observação, sem data: “proibida divulgação em rádio, TV, shows e qualquer outro espetáculo” (conforme imagem abaixo), porém, a canção consta integralmente no LP *Chico*

Canta, como veremos adiante. Cabe observar que a falta de documentação na pasta não corresponde à ausência de análise pelos censores para as referidas canções. Acreditamos, contudo, que os papéis faltantes possam estar em outros arquivos não pesquisados.

DBS:
PROIBIDA DIVULGAÇÃO EM RÁDIO, TV, SHOWS E
QUALQUER OUTRO ESPETÁCULO PÚBLICO (RD 130/DCDP)

Figura 87 – ARQUIVO NACIONAL (caixa 644/522): canção “Boi voador não pode”

A indicação RD 130/DCDP, escrita entre parênteses, refere-se ao radiograma emitido pela Divisão de Censura e Diversões Públicas, em 4 de dezembro de 1973. O documento proíbe também a veiculação na mídia da canção “Fado Tropical”.

No mesmo dia em que a gravadora solicita liberação das canções mencionadas acima, Maria Luiza Barroso Cavalcante emite parecer sobre todas elas. A TC não faz uma análise canção por canção, mas, provavelmente, tendo por base a anterior leitura do script que continha as letras musicais, sugere que “não seja permitida sua gravação para divulgação irrestrita, e sim, apenas, para ambiente fechado com acesso a público maior de 18 anos”. Na justificativa do veto, alia à motivação moral o conteúdo político:

Isso porque, todas elas são capazes de confundir um público imaturo, com mensagens em que a malícia sexual se incorpora a um significado político ou a imagens representativas do país, através de uma linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos.

BRASÍLIA, 29 de agosto de 1973

Maria Luiza Barroso Cavalcante
MARIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE

Figura 88 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/1973 – caixa 644/522): parecer 7057/73 TC Maria Luiza B. Cavalcante

Dessa forma, para Cavalcante, as canções não deveriam ser gravadas comercialmente, pois há em todas elas um misto de “malícia sexual” e “significado político” e, por isso, “são capaz de confundir um público imaturo”. Entretanto, logo abaixo da

assinatura da censora, Rogério Nunes, diretor da DCDP, em manuscrito de 20 de setembro de 1973, decide de maneira diversa a da subordinada:

Maria Luiza Barroso Cavalcante
MARIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE

Liberem-se as letras intituledas
"Tatuagem", "Tiras as mãos de mim", "Forta-
leza" e "Cobra de Vidro". Devolva os des-
cuidados "Fado Tropical" e "Não Existe Pec-
do", para modificações de trechos inconvenien-
tes.

A letra "Ana de Amsterdam" conforme
despacho no processo da peça, não pode ser gra-
vada comercialmente. Quanto a "Cala-Boca,
Bárbara", deve ser reexaminada.

20.9.73 ROGERIO NUNES
Diretor de DCDP

Figura 89 – ARQUIVO NACIONAL (29/08/1973 – caixa 644/522): parecer 7057/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante: Liberem-se as letras intituledas “Tatuagem”, “Tiras as mãos de mim”, “Fortaleza” e “Cobra de Vidro”. Devolvem as denominadas “Fado Tropical” e “Não Existe Pecado”, para modificações de trechos inconvenientes.

A letra “Ana de Amsterdam”, conforme despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente. Quanto a “Cala-Boca, Bárbara”, deve ser reexaminada.

De acordo com o despacho de Nunes, as letras de “Fado Tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador” sofreram cortes dos “trechos inconvenientes”. Na primeira, a palavra “sífilis” é proibida:

OH, MUSA DO MEU FADO
OH, MINHA MÃE GENTIL
TE DEIXO, CONSTERNADO
NO PRIMEIRO DE ABRIL
MAS NÃO SE TÃO INGRATA
NÃO ESQUECE QUEM TE AMOU
E EM TUA DENSA MATA
SE PERDEU E SE ENCONTROU
AI, ESTA TERRA AINDA VAI CUMPRIR SEU IDEAL -
AINDA VAI TORNAR-SE UM IMENSO PORTUGAL

SABE, NO FUNDO EU SOU UM SENTIMENTAL
TODOS NÓS HERDAMOS NO SANGUE LUSITANO UMA BOA DOSAGEM DE LIRISMO
ALÉM DA SÍFILIS, É CLARO
MESMO QUANDO AS MINHAS MÃOS ESTÃO OCUPADAS EM TORTURAR, ESGANAR,
TRUCIDAR, MEU CORAÇÃO FECHA OS OLHOS E SINCERAMENTE, CHORA

CORRIGIR A EXPRESSÃO

Figura 90 – ARQUIVO NACIONAL (caixa 644/522): primeira versão “Fado Tropical”

No contexto da peça, o fado é cantado por Mathias, governador deposto, prestes a ser deportado de volta a Portugal, após matar Calabar. Entretanto, podemos interpretar a canção segundo o panorama de 1973. Nessa leitura, transformar o Brasil em um imenso Portugal, como sugerem o nono e o décimo versos – “ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ ainda vai tornar-se um imenso Portugal” –, corresponderia ao desejo do governo (ou governante) militar. A canção foi escrita pouco antes da Revolução dos Cravos, que se deu em Portugal, 1974, e culminou na queda do regime fascista instituído desde 1926, por Oliveira Salazar. Portanto, à época da composição dos versos, o país europeu sofria com uma ditadura que perdurava por mais de 45 anos. Assim, Chico e Ruy são irônicos, mostrando os desejos coincidentes entre o torturador, Mathias, e o ditador brasileiro.

Nessa canção, como mostra a imagem de parte da letra musical (figura 90), há marcação nos versos “te deixo consternado/ no primeiro abril”, referência irônica à data em que foi divulgado o golpe militar de 1964. Além disso, o trecho que descreve as mãos “ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e sinceramente chora” é sublinhado e remete, por sua vez, ao torturador, outra referência clara à ditadura. Entretanto, apesar da nítida identificação do conteúdo político por parte do censor que sublinhou os trechos citados, o corte ocorre apenas na palavra de apelo sexual: a doença venérea, “sífilis”, representa a herança que o brasileiro tem do “sangue lusitano”.

O frevo puxado pela personagem Anna, “Não existe pecado ao sul do Equador”, por sua vez, corresponde no script à recepção de Maurício de Nassau no Brasil. Na letra, conforme a primeira versão, percebemos a ideia de que o erotismo no país é tão acentuado, que nada é considerado pecado, tudo é permitido:

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
 Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
 Um riacho de amor
 Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
 Que eu sou professor

Deixa a tristeza prá lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me usa, me abusa, lambuza
 Que a tua cafuza
 Não pode esperar
 Deixa a tristeza prá lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me esgota, me bota na mesa
 Que a tua holandesa
 Não pode esperar

A entrelinha, porém, sugere outra leitura: a exaltação da sensualidade como forma de mascarar as mazelas dessa terra, ou seja, “os pecados”. Porém, o trecho vetado é simplesmente de apelo moral:

Gray: Chico Buarque

NÃO EXISTE PECADO DO LADO DE BAIXO DO EQUADOR
 VAMOS FAZER UM PECADO, ~~SAFADO~~, DEBAIXO DO MEU COBERTOR
 ME DEIXA SER TER ESCRACHO, CAPACHO, TEU CACHO

REPOSTAR

Figura 91 – ARQUIVO NACIONAL (caixa 644/522): primeira versão da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”

A versão aprovada traz o trecho alterado:

NÃO EXISTE PECADO DO LADO DE BAIXO DO EQUADOR
 VAMOS FAZER UM PECADO, SUADO À TODO VAPOR
 ME DEIXA SER TEU ESCRACH O, CAPACHO, TEU CACHO

Figura 92 – ARQUIVO NACIONAL (caixa 644/522): versão modificada da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”

Como a censora Maria Luiza Barroso Cavalcante descreve no parecer 8631/73, de 3 de outubro de 1973, “desta letra foi retirado pelo interessado um verso, que comunicava ao restante da música um significado obsceno”. O curioso é que, mesmo com a mudança da composição, a referência ao ato sexual se mantém, pois o convite para o “pecado” continua. Esse pecado deixa de ser “safado” para ser “suado”.

Em relação à canção “Fado Tropical”, após a supressão da palavra “sífilis”, a censora escreve nesse mesmo documento:

P A R E C E R *no 8631/73*

Tendo sido suprimida uma alusão desrespeitosa à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira, que se constitui principal impedimento à liberação dessa letra musical, creio que a mesma pode ser liberada sem restrições, considerando também a profundidade do tema e sutileza do significado, que de qualquer modo só será entendido por público amadurecido.

Figura 93 – ARQUIVO NACIONAL (03/10/1973 – pasta 316): parecer 8631/73, TC Maria Luiza B. Cavalcante

Aqui, a TC demonstra reconhecer o significado político da canção, ao considerar “a profundidade do tema e sutileza do significado”, mas opta por vetar apenas a “alusão desrespeitosa à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira”, pois o conteúdo crítico da entrelinha “só será entendido por público amadurecido”.

As alterações citadas foram apresentadas pela gravadora Phonogram, em 26 de setembro de 1973. No mesmo pedido, assinado por Muller Chaves, a empresa solicita liberação de “Cala a boca, Bárbara” – o que é aceito sem parecer, mediante despacho à mão no próprio papel – e pede para gravar versão instrumental de “Anna de Amsterdam” e de “Vence na vida quem diz sim”, sendo que na “segunda apenas um coro repete o título da obra, sem mais nada, o que modifica inteiramente o contexto”. Em ambas, foi mantido o veto à letra, também sem haver documento de análise dos censores. Por outro lado, o LP *Chico Canta* apresenta as melodias das canções, como veremos adiante.

A cópia da letra “Vence na vida quem diz sim” traz apenas a palavra “VETADA”, escrita por Rogério Nunes, diretor da DCDP, sem apresentar sublinhados ou comentários:

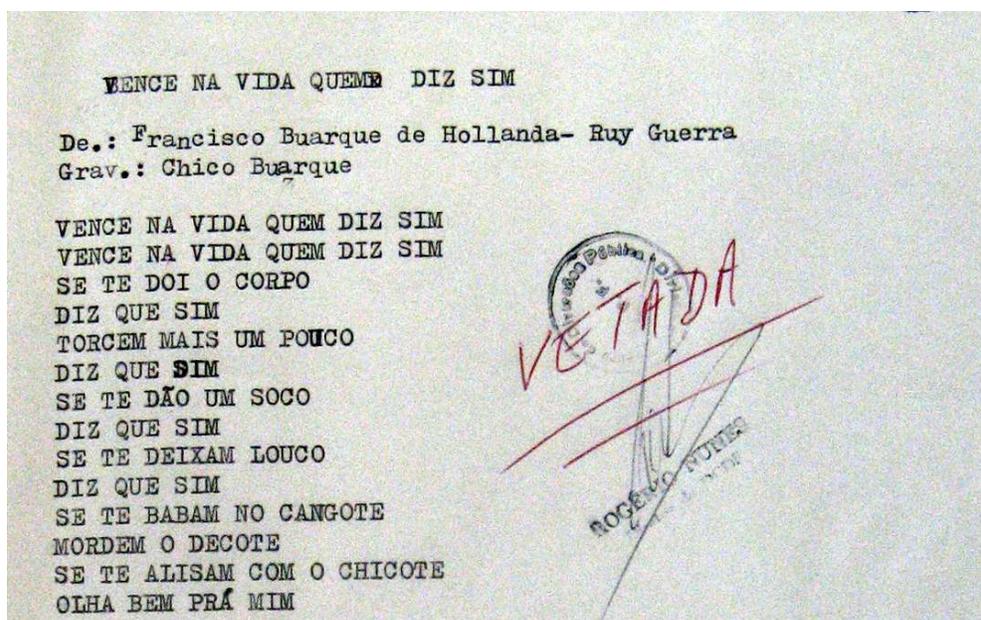


Figura 94 – ARQUIVO NACIONAL (03/10/1973 – pasta 316): canção “Vence na vida quem diz sim”

É cantada na voz da prostituta Anna, que, no contexto da peça, aconselha Bárbara a acatar as agressões feitas a ela para, então, “vencer na vida”. Bárbara, a princípio, nega o conselho: quando a meretriz ou o coro a mandam dizer “sim” para a violência, a amante de Calabar diz “não!”. Porém, ao final da canção, ela sucumbe ao “sim”. A letra, fora

dos palcos, permite uma segunda interpretação que faz referência direta à tortura militar e a necessidade de acatar com as agressões para, se não vencer na vida, ao menos sobreviver diante de um regime político autoritário e agressivo. Nessa leitura, o eu lírico sugere a passividade frente à tortura para não sofrer (ou sofrer menos). Por essa clara referência ao regime, acreditamos que a proibição da música teve motivação política.

Para “Anna de Amsterdam”, também não há pareceres de análise e censura nessa pasta. Mas o certificado liberatório da peça, emitido no dia 22 de maio de 1973 e assinado por Deusdeth Burlamaqui e Rogério Nunes, traz como observação o texto: “proibida a gravação da letra ‘Ana de Amsterdam’. Sua apresentação só será permitida em local frequentado por adulto”, como mostra o trecho em destaque:

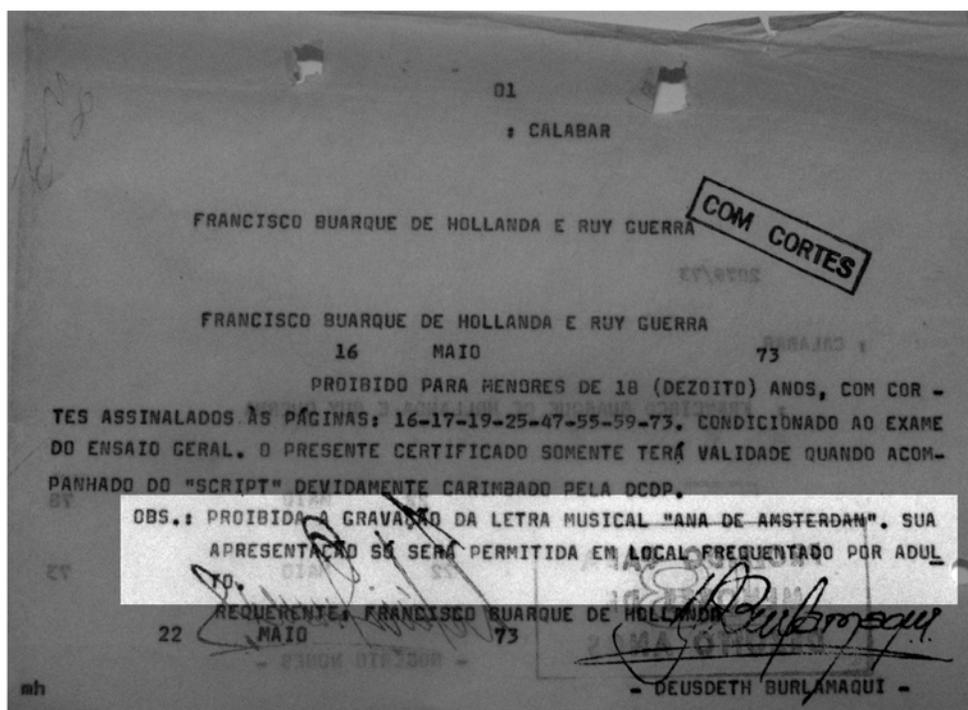


Figura 95 – ARQUIVO NACIONAL (22/05/1973 – pasta 316): certificado liberatório da peça *Calabar*

Por outro lado, na vigésima quarta página do script teatral, presente na documentação relativa à peça, existe um escrito à mão que anuncia a autorização da canção com a frase: “música já liberada”. O processo relativo às músicas, por sua vez, traz fotocópia dessa página do script, mas com outro parecer manuscrito: “proibida a gravação comercial da letra”. Conforme mostram as imagens:

A comparação entre as imagens (figuras 96 e 97) permite duas conclusões: (1) o texto presente na pasta das canções é, de fato, cópia do script, pois os sublinhados coincidem, mas apresentam-se escritos em caneta azul na primeira imagem, a do arquivo da peça, confirmando, assim, que essa folha é a matriz para a segunda; (2) como a cópia da página 24 não reproduz o comentário de liberação, não é possível inferir qual despacho veio primeiro – a autorização ou a proibição, por outro lado, a liberação pode referir-se à gravação da melodia, presente no LP de 1973.

Importa, ainda, observar os trechos sublinhados pelo censor nos versos da canção. Esses, provavelmente, correspondem à motivação encontrada na letra para a proibição da música. Na primeira estrofe, a caneta marca palavras que caracterizam a personagem Anna como prostituta: “do dique”, “das docas”, “das fichas”, “da cama”, “da cana”, “fulana”, “sacana”. Por sua vez, o verso inicial da terceira estrofe – “sou Anna de cabo a tenente” – sugere que todas as patentes militares usufruem dos serviços da meretriz. Assim, a motivação para o veto parece ser tanto de cunho moral quanto político. Moral, pois corresponde à exaltação de uma prostituta, contando sua história, caracterizando-se como tal. Político, porque poderia ser vista como desmoralização dos oficiais: não importa o grau na hierarquia, eles sucumbem aos prazeres oferecidos pela meretriz.

Dessa forma, mesmo sem haver explicações para a proibição integral da letra de uma canção, percebemos que esses vetos tiveram alguma motivação política. Seja na menção do militar que sucumbe aos prazeres oferecidos pela prostituta, em “Anna de Amsterdam”; seja na lembrança do administrador de “Boi voador não pode” a ludibriar o povo; ou na necessidade de uma postura passiva diante da tortura em “Vence na vida quem diz sim”. Acreditamos que o censor interpretou essas canções como uma desmoralização do regime autoritário vigente no Brasil.

Por outro lado, as letras que precisaram ser modificadas para liberação sofreram cortes sem vínculo político, mas moral: o trecho “safado, debaixo do meu cobertor”, em “Não existe pecado ao sul do Equador”, e a palavra “sífilis”, em “Fado Tropical”. Apesar de o conteúdo da entrelinha de conotação política dessa última canção ter sido percebido pelos censores, a DCDDP opta por liberar a letra.

3.4 Chico canta *Calabar*

Chico Buarque, em 1973, lançou LP produzido e distribuído pela Phonogram e com o selo Philips com as canções da peça *Calabar: o elogio da traição*. Como dito anteriormente, a ideia era que o disco se chamasse *Chico Canta Calabar*, mas a censura proibiu que o nome da personagem histórica fosse utilizado pelo artista, vetando, conseqüentemente, a capa original com a imagem de um muro com o nome do mameluco escrito. A embalagem vendida do LP *Chico Canta* era branca, sem imagens, mas a ficha técnica denunciava que havia algo errado, afinal, mencionava fotos que não existiam no encarte:

FICHA TÉCNICA
 COORDENAÇÃO GERAL: Ruy Guerra
 DIREÇÃO DA PRODUÇÃO: Roberto Menescal
 DIREÇÃO DE ESTÚDIO: Sérgio M. de Carvalho
 TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: Luigi
 ESTÚDIO: Phonogram
 ARRANJOS: Edú Lobo (sic)
 REGENCIA (sic): Mário Tavares
 CAPA: Regina Vater
 FOTOS CAPA EXTERNA: Gianfranco
 INTERNA: Sérgio da Matta
 ENCARTE: Ugo Denizart

Por meio da análise de cada faixa do disco, em comparação com as determinações da censura, pode-se compreender o produto final que chegou às mãos do consumidor, ou seja, aquilo que foi selecionado pelo governo para ser comercializado. O primeiro lado do vinil contém cinco faixas, começando pela denominada “Prólogo”: música instrumental que apresenta trechos das melodias de “Anna de Amsterdam” e de “Bárbara”. A faixa seguinte é “Cala a boca Barbara (sic)”. No contexto da peça, a música introduz Bárbara na trama, e a personagem se propõe, então, a contar ao público a história de Calabar. Interessa notar que, embora o nome do mameluco estivesse proibido para o disco, ele é sugerido nessa música pelas sílabas do título em destaque: “CALA a boca BARbara”, ou seja, “CALABAR”.

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra
 No meu corpo se escondeu
 Minhas matas percorreu
 Os meus rios
 Os meus braços
 Ele é meu guerreiro

Nos colchões de terra
 Nas bandeiras, bons lençóis
 Nas trincheiras, quantos ais, ai
 Cala a boca
 Olha o fogo
 Cala a boca
 Olha a relva
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara

Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina
 Onde guardo meu prazer
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes
 Nos colchões de ferro
 Ele é meu parceiro
 Nas campanhas, nos currais
 Nas entranhas, nossos ais, ai
 Cala a boca
 Olha o frio
 Cala a boca
 Olha a noite
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara

Na canção, os versos unem a natureza à sensualidade e ao corpo de Bárbara – “minhas matas percorreu” e “os meus rios/ os meus braços”. Importa notar que, em meio a essas referências, percebemos termos que sugerem a ligação entre Calabar (ou entre o amado do eu lírico feminino da canção) e a guerra (ou a guerrilha, se tivermos em mente a associação da composição com o Estado ditatorial): “ele é meu guerreiro”, “bandeiras”, “trincheiras”, “nas campanhas”.

Assim como “Cala a boca, Bárbara”, a composição seguinte do vinil, “Tatuagem” que, na peça, é cantada por Bárbara no momento da execução de Calabar, foi liberada sem cortes. A terceira estrofe menciona o esquitejamento por que passou Calabar, nos versos “quero pesar feito cruz em tuas costas/ que te retalha em postas”. “Anna de Amsterdam” é a quarta faixa, mas, ante a proibição da gravação comercial da letra, vista acima, o disco apresenta somente versão instrumental. A quinta é “Bárbara”. A canção é um dueto cantado por Anna e Bárbara, entretanto, no LP, Chico interpreta as duas vozes. Embora o processo dessa composição não tenha sido encontrado, a gravação mostra haver corte do trecho “nós duas”, que sugere uma relação homossexual entre as personagens:

Anna: Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas
 E mergulhar no poço escuro de nós duas
 Bárbara: Vamos viver agonizando uma paixão vadia
 Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia
 As duas: Bárbara, Bárbara
 Nunca é tarde, nunca é demais
 Onde estou, onde estás
 Meu amor vem me buscar

Graças à supressão, a conotação homossexual da letra é enfraquecida. Destacamos que, também aqui, o corte é de natureza moral.

O segundo lado do LP é composto por seis faixas, e a inicial apresenta as músicas “Não existe pecado ao sul do Equador” e “Boi voador não pode”. A primeira composição tem o trecho substituído, anteriormente abordado: o “pecado safado, debaixo do meu cobertor” cede espaço ao “pecado suado, à (sic) todo vapor”. Na canção seguinte, “Fado Tropical”, a palavra “sífilis” é bruscamente cortada, parecendo, por um lado, erro de edição, mas, por outro, funciona como uma pista ao ouvinte de que, no trecho, houve veto.

Cabe lembrar que, tanto em “Boi voador não pode” quanto em “Fado Tropical”, apesar de as gravações terem sido realizadas, a divulgação dessas canções em rádios, em emissoras de televisão e em qualquer tipo de espetáculo público estava proibida pelo radiograma 130/DCDP. No caso de “Boi voador não pode”, a ausência de parecer dificulta a compreensão dos motivos para a proibição. Transcrevemos os versos para tentar desvendar a determinação:

Quem foi, quem foi
 Que falou no boi voador
 Manda prender esse boi
 Seja esse boi o que for

O boi ainda dá bode
 Qual é a do boi que revoa
 Boi realmente não pode
 Voar à toa

É fora, é fora, é fora
 É fora da lei, é fora do ar
 É fora, é fora, é fora
 Segura esse boi
 Proibido voar

A música, no contexto da peça, é cantada pelo povo e se refere a uma história tida por verídica em que o conde Maurício de Nassau, então governante de Pernambuco, constrói uma ponte em Recife em 1644 (à época, a cidade chamava-se

Maurícia). Para a inauguração do monumento, anuncia um falso boi voador com intuito de estimular a presença do público e ludibriá-lo a pagar pedágio para, ao cruzar a ponte, ver o tal animal. Com essa tática, Nassau angariaria fundos para sanar suas dívidas antes de deixar o Brasil.

O episódio retratado pode ser interpretado como o relato de um dos primeiros administradores do país a ludibriar o povo. Além disso, a palavra “voar” é estreitamente ligada à ideia de liberdade. Nessa leitura, ser livre, assim como voar, é “fora da lei” é “proibido”. A canção funcionaria, por fim, como denúncia da ação do Estado tirano sobre os governados. Talvez tenham sido esses motivos (políticos, portanto) para o veto.

Na sequência do LP, “Tira as mãos de mim” que, na peça, é cantada por Bárbara, após ter relação sexual com Souto, é a terceira faixa e não apresenta cortes. Também sem cortes, a quarta faixa, “Cobra de vidro”, e a sexta, “Fortaleza”. “Cobra de vidro” é cantada ao final do primeiro ato e, no contexto da peça, relaciona-se à traição necessária para a liberdade (p. 61):

um dia todos os países poderão ser independente, seja lá do que fôr. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre, Anna. 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.

Entretanto, fora do palco, a conotação política da letra perde a força, como veremos na primeira estrofe:

Aos quatro cantos o seu corpo
Partido, banido
Aos quatro ventos os seus quartos
Seus cacos de vidro
O seu veneno incomoda
A tua honra, o teu verão
Presta atenção
Presta atenção

Forçando a interpretação, identificamos termos que se relacionam ao momento político. O “corpo/ partido, banido” liga-se aos torturados, mortos e exilados pela ditadura; o “veneno que incomoda” corresponde às canções, aos textos e às mensagens que o militante contrário ao regime consegue transmitir; e, ainda, o aviso ao ouvinte para que perceba o conteúdo da entrelinha – “presta atenção”. Enfim, uma leitura não imediata e pouco acessível ao público.

Liberada sem cortes e sem parecer de análise, “Fortaleza” aborda o silêncio como o estado seguro:

A minha tristeza não é feita de angústias
 A minha tristeza não é feita de angústias
 A minha surpresa
 A minha surpresa é só feita de fatos
 De sangue nos olhos e lama nos sapatos
 Minha fortaleza
 Minha fortaleza é um silêncio infame
 Bastando a si mesma, retendo o derrame
 A minha represa

A segurança e a defesa do eu lírico, representadas pela fortaleza, estão no silêncio. A canção sugere que é preciso se calar para estar protegido. Relacionamos, dessa forma, o conteúdo da letra ao Estado tirano, que censura quem ousa questioná-lo. Por outro lado, o eu lírico revela que esse silêncio é “infame” e angustiante. Acreditamos que, pela difícil ligação entre canção e o momento político, a letra foi liberada. Enquanto a quinta faixa, “Vence na vida quem diz sim”, de explícita que é, teve a letra proibida, restando no LP apenas a versão instrumental.

Importa notar, por fim, que no processo de *Calabar*, tanto em relação às canções, quanto ao script, não houve censor desatento. Se a DCDP optou por liberar para gravação uma canção com forte apelo político, como com “Fado Tropical”, o fez por considerar que somente um “público amadurecido” seria capaz de compreender “a profundidade do tema e a sutileza do significado”¹⁶ que ligava os versos escritos por Chico e Ruy ao momento político vivido. Portanto, o conteúdo subliminar só seria captado por uma elite intelectual, enquanto a população não decifraria essa “sutiliza do significado”.

Mesmo assim, ainda no caso do fado, temeroso com a suspeita de ter subestimado o ouvinte de Chico, o censor, após concluída a gravação, proíbe a divulgação da canção na mídia e a apresentação em qualquer tipo de espetáculo, ficando limitada ao LP. “Boi voador não pode”, como vimos, teve história similar.

Vimos, também, que as canções com o conteúdo de crítica explícito tiveram a gravação das letras proibidas, sem ao menos apresentarem parecer dos técnicos, ou qualquer outra explicação. Nos casos de “Anna de Amsterdam” e de “Vence na vida quem diz sim”, a DCDP permitiu, apenas, a gravação das melodias.

Em relação à montagem teatral, o profissional do veto corta palavrões, termos sexuais e escatológicos, mas opta por liberar o texto teatral para apresentação.

¹⁶ Parecer 8631/73, de autoria Maria Luiza Barroso Cavalcante, em 3 de outubro de 1973.

Entretanto, não estava descartada a possibilidade de ocorrer novos cortes após o espetáculo pronto durante o ensaio geral no Estado da Guanabara. Os técnicos em censura de Brasília identificaram o conteúdo político do texto – como o debate acerca da traição e as mensagens de liberdade – e, por isso, recomendaram atenção aos colegas cariocas para tais cenas. Dessa forma, dependendo da representação das cenas, poderiam proibir parte do espetáculo ou vetá-lo por completo.

4 OUTROS CALABARES

4.1 A disputa nos bastidores

Em 15 de janeiro de 1974, pela portaria número 21, assinada pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, general Antonio Bandeira, a proibição dada para a encenação teatral da peça *Calabar: o elogio da traição* foi justificada por estar em acordo com o disposto no artigo 41, alínea g, do decreto 20.493, de 1946. O trecho da determinação legal diz que será negada a autorização quando a obra “g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”.

Como tentativa de mudar a decisão, em 4 de março de 1974, Chico Buarque ingressou com um mandado de segurança junto ao Tribunal Federal de Recursos, argumentando, por um lado, abuso ou desvio de poder por parte do general do DPF na proibição. Por outro, lesão a “direito certo e incontestável” dos autores da peça para encenação – direito adquirido com a autorização para a montagem pela emissão do certificado de liberação, conforme exposto anteriormente. Além disso, o documento estrutura extensa defesa do texto escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra baseada no fato de que, de acordo com o impetrante, a peça “não fere a dignidade nacional”, pois à época em que se passa o episódio acerca da vida de Calabar e da expulsão dos holandeses de Pernambuco, no século XVII, “o Brasil, a esse tempo, não existia como nação”, conforme se lê no trecho destacado na terceira página do mandado:

7. A peça "Calabar" não fere a dignidade nacional. Ela apresenta, em revestimento dramático, um sombrio episódio de nossa história, mas a época de que trata não é, de modo algum, selada com a sacralidade da história nacional, pela definitiva e peremptória razão de que o Brasil, a esse tempo, não existia como nação: estava temporariamente submetido à Espanha e voltaria, como vinha desde 1700, ao domínio de Portugal, fosse como Colônia, fosse como província ultramarina, mas insofismavelmente sem existência independente e, portanto, sem ostentar o título de nação, a que corresponde o adjetivo nacional. A peça não fere, de modo algum, instituição brasileira, costume brasileiro, sentimento brasileiro, entendidos como tais os que pertencem ao nativo e não os que o traziam sob jugo explorador. O Brasil, ao tempo da crônica escrita em "Calabar", estava na situação exata da Itália sob o jugo austríaco que,

Figura 98 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 3

Segundo o documento constitucional, o Brasil não era uma nação, mas “um simples nome geográfico” (p. 4) e, se não há nação, não há interesse nacional. O impetrante reforça o argumento com trechos de estudos que confirmam o ponto de vista. E apela ao caráter fantasioso permitido às obras artísticas (p. 4):

em causa. Uma peça, em que há, aliás, muito da fantasia permitida aos artistas, até porque é, quase sempre, a marca do talento, não pode ofender a dignidade brasileira, dramatizando o conflito entre aquelas potências, em que o povo brasileiro não chegava sequer a ser um peão do jogo em que se empenhavam. A irreverência, convenientemente agressiva, para provocar o impacto das platéias, só podia alcançar a Holanda, a Espanha, e secundariamente, em face das circunstâncias, o colonizador português, que lutava ao lado da potência que despojara da independência a sua Pátria, que teria que reconquistá-la pela violência.

Figura 99 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 4

Outra estratégia para provar que não havia identidade brasileira foi denunciar o caráter exclusivo de exploração da colonização portuguesa (p. 5):

Vozes oraculares da cultura portuguêsã e da cultura brasileira não adoçam os conceitos com que realçam esse conflito de interesses, a oposição, por negligência, egoísmo, estultice, avarice, crueldade, corrupção, mesquinhez, fanatismo, da dominação portuguêsã:

"Portugal e suas colônias formavam um sistema fechado no qual a Metrópole parasita podia viver afastada das ideias que animavam a Europa. A grande maioria da nação, integrada nesse sistema, detestava aqueles homens de cultura superior, criadores de ideias novas, que os chamava estrangeiros". (Antonio Sergio)

Figura 100 – ARQUIVO NACIONAL (04/03/1974 – pasta 316): MS 74.626/DF/ p. 5

O documento tenta, ainda, amenizar o aposto ao título da peça: *Calabar: o elogio da traição*. A sexta página do mandado explica que “elogio, no caso, não foi usado no sentido de apologia e nada autoriza a pensá-lo”. “Elogio”, segundo o texto, é empregado no sentido satírico da palavra, não como exaltação.

O pedido foi negado, entretanto, graças a essa tentativa dos autores, a Polícia Federal foi obrigada a se pronunciar, internamente, para outros órgãos do Estado, no caso, o Tribunal Federal de Recursos, detalhando os motivos da proibição final para a encenação. A resposta elaborada pelo DPF, a pedido do Tribunal, rebate cada ponto exposto no mandado, tendo por base textos e livros de juristas e de historiadores. O ofício 264,

assinado pelo coronel Israel Coppio Filho, representando o DPF, diz que a peça distorce “de maneira capciosa, os fatos históricos de uma das mais belas epopéias da nossa formação”, na primeira página do ofício:

I - DO FATO

Esta Direção-Geral ao tomar conhecimento de que a peça teatral referenciada acima, faz apologia à traição, distorcendo de maneira capciosa, os fatos históricos de uma das mais belas epopéias da nossa formação, marco que foi da unidade nacional, atingindo e denegrindo os valores tradicionais da nacionalidade, enquanto exalta a figura execrável do traidor Domingos Fernandes Calabar, avocou a referida peça para reexame.

Figura 101 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p. 1

Coppio Filho, então, apropria-se de trecho escrito por Sérgio Buarque de Holanda para classificar Calabar como traidor (p. 3):

"Em 1632 dois acontecimentos importantes auxiliaram os holandeses: vieram reforços da Holanda e houve a traição de Domingos Fernandes Calabara, profundo conhecedor da região, que passou a colaborar com eles". (SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, página 59 do livro Estudos Sociais, Curso Moderno, História do Brasil, 1, Das Origens à Independência).

Figura 102 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p. 3

O destaque, por parte dos autores, para a relativização da traição de Calabar foi o eixo estrutural para fundamentar a argumentação que culminou na denegação do mandado de segurança. Trecho da segunda página desvela como a polícia encarou o apostrofo ao título da obra – “elogio à traição”:

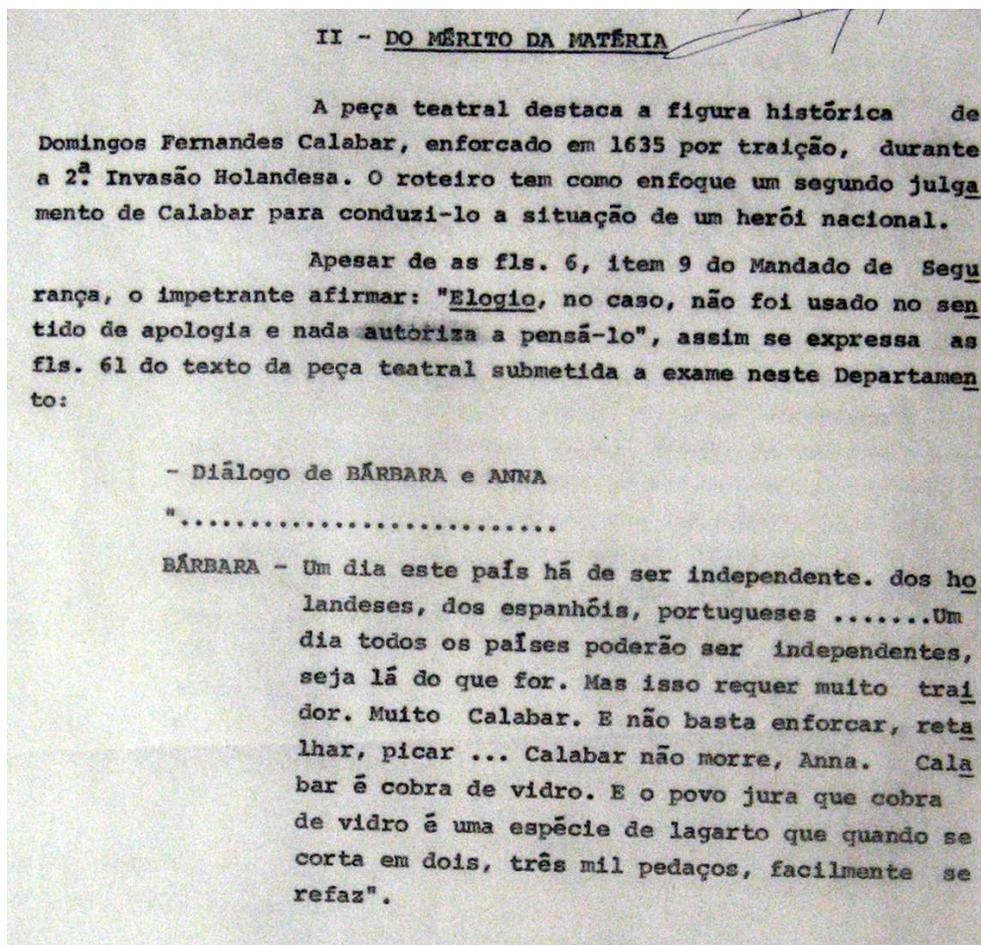


Figura 103 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p. 2

O DPF busca, ainda, provar a existência do Brasil-nação à época descrita na peça, ao citar como o “começo do Sentimento Nativista – A Guerra do Açúcar [...]” (p. 4). Além de destacar autores que enumeram as vantagens da colonização portuguesa, em relação à holandesa:

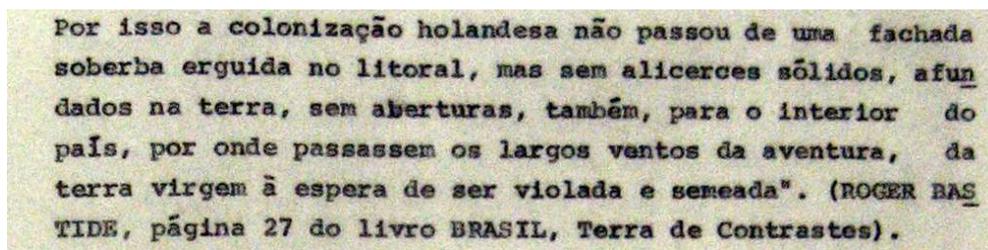


Figura 104 – ARQUIVO NACIONAL (18/03/1974 – pasta 316): OF 264/74 DCDP/ p. 4

Artistas e ditadores usaram a mesma estrutura embasada em textos de estudiosos da história do país para construírem seus argumentos. Os primeiros tentam provar

a ausência do Brasil como nação no século XVII e os descuidos portugueses ante a colônia. Da sua parte, a voz oficial buscou mostrar que Portugal era a melhor opção para colonizar o país e que, nesse período, nascia o sentimento nacional brasileiro. Ambos os polos encontraram quem apoiasse seus pontos de vista. Buscaremos, então, entender porque o embate entre censores e autores se centrou nos tópicos colonização e traição; e porque a relativização do papel de Calabar proposto pela peça incomodou tanto os coronéis e os generais.

4.2 Brasil, Holanda e Identidade Nacional

Como visto, os autores e os censores da peça encontraram respaldo histórico para justificar os argumentos utilizados no mandado de segurança e, posteriormente, na defesa da manutenção do veto pelo DPF. De fato, os historiadores se dividem em elogiar e em criticar a colonização holandesa, a figura de Calabar e a de Maurício de Nassau – conde que governou Pernambuco. Entretanto, essa divisão entre os estudiosos não é equilibrada, e poucos pesquisadores se posicionam favoravelmente ao governo holandês no Nordeste.

Em *O Brasil holandês*, Evaldo Cabral de Mello reconta o período a partir da transcrição de documentos e relatos da época, escritos tanto por lusos como por neerlandeses. Segundo o historiador, “o domínio holandês no Nordeste é seguramente o período mais bem documentado da história colonial do Brasil, tanto do ponto de vista do volume das fontes bem como da variedade dos seus gêneros” (MELLO, 2010, p. 14). Entre os documentos, estão cartas redigidas por Maurício de Nassau. Em uma dessas correspondências, o conde, ao chegar ao Brasil, em 1637, reporta à Companhia das Índias Ocidentais suas primeiras impressões do país, revelando a expectativa de lucro em relação à colônia e o desejo de dominar o país inteiro: “a situação desse país é extremamente vantajosa e forte, e se Deus nos fizer a graça de podê-lo conquistar inteiramente, não duvidarei que todo Estado dele tirará uma grande vantagem e serviço” (MELLO, 2010, p. 163). Em outra correspondência, Nassau revela que, para assegurar a conquista brasileira, seria preciso colonizar Pernambuco:

encontrei todo um país que, penso eu, dificilmente seria superado em amenidade e moderação do céu. [...] Rasgam-se planícies numa extensão de dez mil milhas a fio, regadas por cursos d’água temporários e por arroios que fluem tranqüilos. Aqui e ali vagueiam animais, que pastam em manadas de 1500, 5 mil, 7 mil cabeças. Pasmaei; e não acreditaria nestas maravilhas se

não as contemplasse com estes olhos. Só de habitantes carece a terra; e pede colos para povoar e cultivar seus desertos (MELLO, 2010, p. 165).

Mello traz, ainda, o relatório sobre a colônia – destinado aos membros da Companhia das Índias – redigido pelo holandês Adriaan van der Dussen. Dois anos depois da correspondência escrita por Nassau, em 1639, Dussen reporta que ocupar o território era insuficiente para garantir a posse da terra, para isso, era imprescindível mudar a cultura local:

somos da opinião que nada se deve esperar quanto à religião nem dos portugueses nem dos brasileiros [indígenas] nem dos negros enquanto a língua portuguesa dominar sobre a holandesa. Mas se esta predominar, por meio da imigração ou outro meio e se mantiver esse predomínio, certamente se poderia esperar que todos se aplicariam a viver segundo nossa religião, nossos costumes e nossos hábitos. (MELLO, 2010, p. 223)

Por outro lado, Dussen alerta os diretores: “não devemos, porém, omitir que não é conveniente a remessa de colonos de mãos vazias” (MELLO, 2010, p. 254). Segundo o holandês, o Brasil deve ser povoado por “três espécies de homens”: os que trazem dinheiro da pátria; os que exercem uma boa profissão; os que, vindo a serviço da Companhia, acabem por fixar-se no país (MELLO, 2010, p. 255). Os trechos destacados da obra de Mello mostram o propósito neerlandês em, tendo em vista o lucro, ocupar todo o Brasil e povoá-lo, intenção contrária, portanto, à exposta no parecer apresentado por Coppio Filho, representante do DPF.

Em relação a Calabar, Mello apresenta depoimentos com diferentes interpretações acerca do crime atribuído à personagem histórica. Importa notar que foi a perseguição a Calabar, realizada pelas autoridades portuguesas com o objetivo de puni-lo por essa infração, o motivo de o mestiço pactuar com os inimigos holandeses. A primeira versão apresentada pelo livro é a do frei português Manuel Calado do Salvador. Segundo o religioso, “a causa de se meter com os inimigos este Domingos Fernandes Calabar foi o grande temor que teve de ser preso e castigado asperamente pelo provedor André Almeida, por alguns furtos graves que havia feito na fazenda d’El Rei” (MELLO, 2010, p. 112). Foi esse relato que se sobressaiu historicamente.

Entretanto, pelo diário do soldado inglês Cuthbert Pudsey, que estava a serviço da Companhia, vemos o ponto de vista divergente ao do religioso para a aliança de Calabar com os inimigos:

Por esse tempo, veio até nós um português chamado Domingo Fernandes, que por haver estuprado uma mulher na região de Camaragibe e para que ela não contasse quem havia feito isso, cortou-lhe a língua. Viveu como renegado por cerca de dois anos entre os portugueses. Então, tendo vindo servir os holandeses, foi feito capitão. Graças a seus conselhos e meios,

molestamos muitíssimo o país, sendo ele um sujeito intrépido e político, sabedor de todas as picadas e caminhos através de toda a terra, jactando-se de nada mais fazer senão dano aos portugueses. (MELLO, 2010, p. 115)

Mello, com auxílio de documentos provenientes dos lados rivais, mostra que, dependendo do olhar de quem interpreta, a história dos batavos em território pernambucano ganha diferentes destaques, podendo ser a colonização neerlandesa elogiada como, também, criticada. Assim, se foi a dominação portuguesa a que saiu vencedora, houve quem defendesse a holandesa como sendo a melhor opção para o Brasil. Entretanto, Arno e Maria José C. M. Wehling mostram que esse debate sobre qual domínio teria sido o melhor para o país, o holandês ou o português, não abordou ou comparou os feitos de cada administração ou, ainda, os “méritos e deméritos”:

Em fins de 1636 a Companhia [das Índias] contratou os serviços do conde alemão Maurício de Nassau para o governo da nova conquista. Sua administração, que se estendeu até 1644, tornou-se um referencial na historiografia e mesmo na cultura brasileira em geral, ora elogiada entusiasticamente, ora minimizada e até denegrida, menos por seus próprios méritos e deméritos do que por questões mais subjetivas, como afirmações nacionalistas ou discussões sobre a superioridade desta ou daquela colonização. (WEHLING; WEHLING, 1999, p. 129)

Os autores avaliam o que restou das invasões neerlandesas após duas décadas de domínio no Nordeste do país, entre 1630 e 1654, e mostram que, somente no século XIX, com o objetivo de fundamentar um argumento nacionalista, pesquisadores buscaram a expulsão dos batavos como “a origem de um sentimento de brasilidade”. Assim, a guerra de Pernambuco contra os holandeses passou a representar, posteriormente ao feito, a mobilização do nativo para a expulsão do elemento estrangeiro. Criou-se, então, a ideia de “amálgama das três raças”: brancos, índios e negros unidos em prol de um ideal comum:

[essa] versão acerta ao descobrir uma consciência comum ante o invasor, mas exagera no grau que lhe atribui. Identificar um ‘pré-nacionalismo’ onde existiu apenas uma solidariedade também constatada em outras regiões do Brasil, do século XVI ao XVIII, é colocar em homens do século XVII atitudes e soluções que não condiziam com sua realidade histórica. (WEHLING; WEHLING, 1999, p. 134)

Como os Wehling, a maior parte dos autores concorda que a constituição da nação brasileira é posterior à invasão holandesa, embora divirja sobre o momento exato da formação do país. Soma-se ao argumento o fato de que, à época em questão, se o Brasil era colônia de Portugal, Portugal estava sob o domínio espanhol. No artigo *A identidade nacional brasileira: contextualização e representações*, Alessandro Kerber descreve a formação da

identidade e o surgimento da nação brasileira. Para Kerber, a chegada da família imperial, em 1808, foi o primeiro passo para o nascimento do país:

Ao pensarmos a identidade nacional brasileira, uma primeira questão que se coloca fundamental é a de datarmos quando surgiu a nação brasileira. Demasiadamente complexa, esta questão é atualmente muito discutida no meio acadêmico. Há, com diferentes nuances, um certo consenso de que a nação brasileira começou a ser construída dentro do período imperial e concretizou-se, em projeto estatal e através de uma massificação na (sic) imaginário social, em tono dos anos 30.

A partir da vinda da família real portuguesa já se pode perceber uma tentativa de definir as especificidades do Brasil. Com a formação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, durante o período imperial, tem-se importantes contribuições para o começo da construção de uma identidade nacional. (KERBER, 2004, p. 68-69)

Fabrizio Maciel concorda com Kerber e recupera os principais momentos de “convulsão política da história nacional” para determinar o surgimento do país como nação:

O primeiro momento trata-se, evidentemente, da Independência jurídica e política, período que na verdade começa com a chegada da família real em 1808 e culmina em 1822. Naquele momento, em que a nova nação política almejava florescer para o mundo moderno, ninguém teve mais destaque em nossa história, como intelectual e político, do que nosso *patriarca da independência* José Bonifácio. Em seus escritos políticos encontramos sistematizada toda uma visão de mundo liberal que aludia claramente a uma ação livre e independente para o mercado moderno. É com este pano de fundo que a ideologia do Brasil-Nação surge em seu primeiro momento, enfocando principalmente o seu lado político. (MACIEL, 2007, p. 14-15, grifos do autor)

Izabel Marson, por sua vez, busca os escritos de Joaquim Nabuco para marcar a origem e o percurso histórico da nação brasileira. Segundo a autora, Nabuco vê na abolição da escravatura o nascimento do Brasil: “a abolição da escravidão ocorrida em 1888 – e não o 7 de setembro de 1822 (data oficial da independência) ou o 7 de abril de 1831 (data da abdicação de D. Pedro I) – é o marco que assinala o efetivo nascimento da nação brasileira” (MARSON, 2004, p. 64).

Não pretendemos resolver a questão acerca da constituição do Brasil e da identidade nacional. Nossa intenção é mostrar que, apesar de boa parte dos autores reconhecerem a chegada da família real como o início do processo de formação da nação, portanto, 150 anos depois da expulsão dos holandeses do nordeste do país, o tópico ainda não está resolvido. Entretanto, para entender a postura do censor dos anos 1970, é preciso compreender alguns percursos para a construção da historiografia do país.

O registro histórico oficial, aquele ensinado nas escolas, determina que a colonização portuguesa venceu porque foi a melhor. Porém, esse pensamento passou a ser irrefutável apenas com a Segunda Guerra Mundial, antes disso, as opiniões divergiam ora em defesa dos lusos, ora dos batavos. O escritor, jornalista e professor Oliveira Lima, membro-fundador da Academia Brasileira Letras (ABL), morto em 1928, em *Formação histórica da nacionalidade brasileira*, contesta a versão oficial, ao listar qualidades de Maurício de Nassau. Segundo ele, caso o administrador não rompesse com a Companhia das Índias, empresa holandesa que o trouxe para Pernambuco, o Brasil seria dividido entre Holanda e Portugal:

Para Maurício de Nassau, e nisto se distinguia ele de muitos chefes militares seus contemporâneos, a guerra era apenas um meio e não um fim. Uma vez estabelecido o domínio, mister era respeitar as crenças dos vencidos, poupar suas suscetibilidades, mitigar seus sofrimentos, por outras palavras, ganhar seus corações, tarefa a que se dedicou e na qual logrou completo êxito.

Se o príncipe houvesse permanecido em Pernambuco em vez de se agastar com diretores da Companhia, cujas idéias se orientavam por uma política bem diversa, o Brasil seria hoje mui provavelmente de metade holandês em vez de ter ficado integralmente português. (LIMA, 2001, p. 382)

No trabalho de Arno e Maria José Wehling, pode-se compreender um motivo para essa exaltação do Brasil holandês entre alguns estudiosos:

A idéia da suposta superioridade holandesa surgiu no final do século XIX, auge da expansão colonial e do domínio de povos ‘adiantados’ sobre ‘atrasados’, como uma das formas de justificar aquele domínio. Portugal, nesse caso, era identificado não como uma cultura de traços diferentes daqueles do Norte da Europa, mas inferior. A ilusão de óptica, vizinha da ingenuidade, é admitir a existência de colonizações ‘melhores’ ou ‘piores’, quando a natureza da instituição colonial faz com que ela seja *objeto* – de lucro, em geral, mas também de refúgio de populações excedentes ou indesejadas – e não *sujeito* da relação (WEHLING; WEHLING, 1999, p. 134-135, grifos dos autores).

De fato, Portugal e Holanda passaram a ser estudados como polos de distintos tipos de colonização possíveis ao Brasil do século XVII: o primeiro primava pela mistura de raças e a interiorização do país; o outro optava pela urbanização da população, pelo estudo da natureza nativa e desenvolvimentos científicos, estimulados por Nassau que “fez-se acompanhar ao Brasil de uma comitiva de pintores e cientistas, pagos do seu bolso, com o objetivo de documentar a vida na colônia, suas raças, sua flor e sua fauna” (MELLO, 2010, p. 162). Resta-nos, ainda, desvendar o momento em que a colonização holandesa deixou de ser contraponto à portuguesa.

Dois livros nos ajudarão a entender esse percurso. O primeiro, de Vicente Themudo Lessa, *Maurício de Nassau, o brasileiro*, escrito em 1937, exalta o administrador de Pernambuco e defende o papel de Calabar como herói nacional, contestando o de traidor, papel que se sobressaiu historicamente. A segunda publicação, por outro lado, contrasta com o texto de Lessa. De autoria de Américo Mendes de Oliveira Castro, *Maurício de Nassau contra a integridade do Brasil*, de 1943, busca apagar da história quaisquer resquícios positivos do conde alemão e do mameluco brasileiro.

Lessa exalta a figura de Nassau e a descreve como uma melhor opção para a colonização pernambucana. Dentre a argumentação do autor, iremos nos ater, principalmente, às descobertas sobre Calabar. Segundo ele, quase todos os pesquisadores se posicionam em manchar a imagem de Calabar e classificá-lo como traidor. Entretanto, ele propõe uma nova visão acerca do mameluco: “Calabar não era um desclassificado, nem um aventureiro” (LESSA, 1937, p. 91), ao contrário, era proprietário de três engenhos de açúcar e bem conceituado antes da deserção. “Seu grande crime consistiu em preferir o domínio holandês ao hespanhol, a que então estava submetido o Brasil, suppondo nisso concorrer para a grandeza da patria” (LESSA, 1937, p. 91).

De acordo com o pesquisador, a imagem negativa de Calabar se disseminou a partir dos textos do militar, diplomata, historiador e patrono da cadeira 39 da ABL, Francisco Adolfo de Varnhagen, o visconde de Porto Seguro. Entretanto, Varnhagen teria se baseado em depoimentos, no mínimo, tendenciosos de dois clérigos:

Varnhagen, ao deprimir o caráter de Calabar, inspirou-se no depoimento de dois frades que escreveram sobre a guerra holandesa, sob o patrocínio de Fernandes Vieira, a quem sobretudo enaltecem. São eles frei Manoel Calado, que escreveu Valeroso Lucideno, e frei Raphael de Jesus, auctor do Castrioto Lusitano.

Violando o segredo do confessionário, o que desabona o caráter de sacerdote, revela frei Manoel Calado, que o ouviu pouco antes de ser suppliciado, que a origem da deserção foram ‘grandes furtos’, em virtude dos quaes receava ser perseguido pelo provedor André de Almeida.

É essa afirmação que não ficou provada e que manchou a honra de Calabar no testemunho dos escriptores que seguem Visconde de Porto Seguro e os referidos frades (LESSA, 1937, p. 92-93).

Lessa, por outro lado, contesta o dito, afirmando que, em correspondência a Calabar, após a deserção, o general Mathias de Albuquerque tentou reconquistar o apoio do mameluco, oferecendo recompensa financeira, amizade do rei e título de *Dom*. O livro cita trecho da carta de recusa redigida pelo desertor:

Calabar recusou nobremente a valiosa promessa, o que refuta a acusação daquelles que o fazem ter desertado pela ambição do ouro. Sua resposta a Mathias é uma nota exaltada de patriotismo, digna da mais ampla divulgação: *‘Depois de ter derramado o meu sangue pela causa da escravidão que é a que vós defendeis ainda, passo para este campo, não como traidor, mas como patriota, porque vejo que os hollandezes procuram implantar a liberdade no Brasil, enquanto os hespanhoes e portuguezes cada vez mais escravizam meu paiz. Como homem, tenho o direito de derramar meu sangue pelo ideal que quizer escolher; como soldado, tenho o direito de quebrar o juramento que prestei enganado. O meu desinteresse é sabido por aquelles que foram meus chefes. Quizestes confimar-me um posto honroso na frente de vossas tropas. Recusei. [...] Tomo Deus por testemunha de que meus procedimento é o indicado pela minha consciencia de verdadeiro patriota.’* (LESSA, 1937, p. 93-95, grifos do autor)

Lessa acredita que o fato de o mameluco ter se tornado protestante pode ser o motivo para frei Manoel Calado ter deturpado a imagem de Calabar. Entretanto, “não faz dar muito credito áquella afirmação do frade sobre ultimos momentos do padecente. Poderia ter morrido com resignação evangelica, mas de acôrdo com a crença que professava, que outorga consolação do mesmo modo” (LESSA, 1937, p. 97-98). Para o autor, uma dúvida permanece: “não terá o preconceito manchado a reputação de Calabar?” (LESSA, 1937, p. 98).

Contrariamente, Castro (1943, p. 53) descreve Calabar como “o vil traidor, o mulato amaldiçoado, o renegado”. Para esse autor, “as invasões holandesas, só nos trouxeram males, objetiva e economicamente encaradas, e delas nenhuma vantagem ficou, a não ser duas tosquíssimas pontes de madeira, fincadas no fundo dos rios” (CASTRO, 1943, p. 17). O autor afirma ainda que “a expansão holandesa é essencialmente parasitária, agindo como simples intermediária entre as fontes de produção e as de consumo, ao passo que a portuguesa é caracterizadamente produtiva, no sentido francamente agropastoril” (CASTRO, 1943, p. 21).

Importa retornar algumas páginas na obra. O prefácio do livro, de autoria do também acadêmico Pedro Calmon, reconhece que, no século XIX, estudiosos se dividiam entre exaltar vantagens e apontar desvantagens da colonização holandesa; e entre reconhecer a idoneidade ou denunciar a falta de escrúpulos de Calabar:

Representa-a a expulsão dos batavos, após uma ocupação de vinte anos – a reação enérgica do Brasil que estourava de seiva jovem. E corresponde a um sentimento de reserva nacional, de concentração nacional, de defesa nacional, que nos obriga, nos liga permanentemente aos compromissos assumidos: a ponto de não tolerarmos a mole dialética do século anterior que hesitava, entre desvantagens e... vantagens do domínio holandês. Oh, a incrível hesitação! Teria sido um traidor, o torpe Calabar? Não lucraríamos,

em ficarmos outros, que não nós mesmos? Por que não prevaleceram as listas de Holanda sôbre as chagas de Cristo? (CASTRO, 1943, p. 8)

Ainda para Calmon, o livro escrito por Castro responde a essas questões

com bom senso dos que pensam maduramente nos problemas da Pátria e a superioridade dos que estudam sem ligeirezas solertes. Para negar as supostas conveniências da invasão, não se limita a exaltar as emoções ráticas e católicas que a combateram: analisa a invasão, desmascarando-lhe o mercantilismo, a mesquinaria, a atrocidade, a corrupção, os vícios e os percalços, *sine ira ac studio*¹⁷ (CASTRO, 1943, p. 8).

No capítulo IX, referente às “Reflexões finais...”, há uma importante chave de leitura que permite entender uma possível razão porque a historiografia esqueceu os feitos de Nassau e porque a colonização holandesa deixou de ser vista como alternativa à portuguesa. Castro (1943, p. 247), ao responder à pergunta “como e por que surgiram as reflexões das páginas precedentes?”, denuncia a associação feita por escritores alemães entre os nazistas e a figura de Nassau:

A brutalidade dos apetites nazistas, a insistência com que os escritores alemães reivindicam as apregoadas glórias do Príncipe João Maurício de Nassau, como legítimas glórias tudescas; a insídia das chamadas campanhas totalitárias que como manchas de azeite, imperceptíveis quando cáem sôbre o pano, vão em seguida se alargando, sem alarde ou barulho de qualquer espécie, para sômente levantar o braço e desfechar a punhalada quando a vítima está adormecida ou embalada na falsa segurança de sua ilusória invulnerabilidade, deram-me repentinamente uma sensação de perigo para a nossa nacionalidade que despertou a derradeira reserva de energia que os anos me deixaram, e então êste magnífico espírito de solidariedade das gerações que Vigílio perpetuou no **Carpent tua poma nepotes**¹⁸ jogou-me à liça e aqui estou (CASTRO, 1943, p. 247).

Castro escreve durante a Segunda Guerra. 1943, ano da edição do livro, é também ano em que Getúlio Vargas envia tropas brasileiras para combater na Europa. Sob o clima da expansão totalitária, o autor se mostra preocupado com a vulnerabilidade da nacionalidade brasileira e, quem sabe, do território nacional. Talvez tenha sido essa ligação entre Maurício de Nassau e os nazistas, sugerida por escritores alemães e citada no trecho acima, a responsável pelo fim da valoração do papel do conde para o Brasil colonial e pelo término da dúvida de qual colonização seria a melhor: a portuguesa ou a holandesa. Talvez por isso, e como consequência do exposto, a possível leitura de Calabar como herói nacional tenha sido apagada do estudo da história.

¹⁷ Sem ódio nem paixão.

¹⁸ Teus descendentes colherão teus frutos.

4.3 Calabar nos anos 70

Chico Buarque e Ruy Guerra não inauguram nova interpretação do papel de Calabar e da colonização holandesa. Os autores do texto teatral apenas retomam um debate que teve peso no século XIX entre os estudiosos brasileiros, mas que ficou esquecido. Por que, então, a retomada dessa antiga discussão incomodou tanto ao Departamento de Polícia Federal a ponto de o diretor-geral, o general Antonio Bandeira, proibir a montagem e classificar a peça como perigosa à dignidade ou ao interesse nacionais?

Para arriscar uma resposta à questão, é preciso entender o papel do Estado ditatorial como promotor, defensor e mantenedor de certa visão sobre a cultura e a identidade brasileiras. Assim, ao mesmo tempo em que incentivava festivais artísticos, implantava e fortificava a televisão no país, o governo censurava outras manifestações que, para ele, poriam em risco a estabelecida tradição histórica. Interessante notar que, ao longo de todo regime militar, enquanto dizia proteger a cultura, o Estado abria a economia às empresas estrangeiras. Como observa Ruben George Oliven, foram essas multinacionais que levantaram a bandeira pela defesa do patrimônio cultural do país:

Nesse período [ditadura militar] o debate sobre o nacional e o regional continua, mas é recolocado em novos termos. Novamente o Estado avoca a si o papel de ser o criador e bastião da identidade nacional, responsável simultaneamente por promover o progresso e manter acesa a memória nacional. O fato de esse mesmo Estado ter propiciado uma intensa desnacionalização da economia não é visto como contraditório, uma vez que essas duas questões são vistas como desvinculadas. É significativo, nesse sentido, que são duas grandes empresas multinacionais como a Shell e a Xerox que fazem a defesa de nosso folclore em suas publicidades.

Com a luta pela redemocratização do país e com o processo de abertura política que marcaram o fim do ciclo militar, velhas questões começaram a vir à tona novamente. (OLIVEN, 2004, p. 123)

Renato Ortiz, no momento em que o Brasil regressava à democracia, analisou a formação da cultura e identidade brasileiras até o fim do período militar. Escrito em 1985, o livro *Cultura brasileira e identidade nacional* permite aclarar a forma como o regime ditatorial lidava com a produção cultural. Segundo o autor, a ditadura alterou a relação entre Estado e cultura, promovendo a expansão do mercado de bens culturais e a fortificação da Indústria Cultural:

64 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais. Durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. (ORTIZ, 1994, p. 83)

Como visto no primeiro capítulo, outros governos criaram normas de incentivo à produção artística brasileira. Bom exemplo disso é a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, na Era Vargas. Se, por um lado, o DIP censurava as artes e os jornais divergentes do pensamento oficial, por outro incentivava os promotores culturais que se enquadravam nos padrões propostos pelo Estado. Os ex-presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, por outro lado, defenderam as artes nacionais em detrimento da estrangeira, obrigando os produtores de teatro e as gravadoras de discos a valorizarem a obra criada no Brasil.

A ditadura agiu de maneira similar. O artigo 172, da Constituição de 1967, afirmou que “o amparo à cultura é dever do Estado”. E o parágrafo único determinou tudo o que essa ideia de “cultura” deveria abarcar: “ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas”.

A partir do golpe, as ações governamentais dos militares passaram a se fundamentar em sistemas, centralizados em torno do “Poder Nacional” ou, ainda, em prol da integração do país. Sob essa concepção, ocorreu a tentativa da concretização de um Sistema Nacional de Cultura e a efetiva consolidação de um Sistema Nacional de Turismo e de um Sistema Nacional de Telecomunicações. “O Estado procura, dessa forma, integrar as partes a partir de um centro de decisão. Dentro deste quadro a cultura pode e deve ser estimulada” (ORTIZ, 1994, p. 83). Mas era preciso estar “dentro deste quadro”, ou seja, havia o estímulo ao que se enquadrava aos moldes propostos pelos militares e o descarte ao que destoava desses parâmetros:

O conceito de integração nacional forjado pela ideologia de Segurança Nacional e aplicado ao período que estamos estudando procura, no nível do discurso e da prática, resolver esta questão. Ao definir a integridade nacional enquanto ‘comunidade’, o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. (ORTIZ, 1994, p. 82)

Assim, a ideologia de Segurança Nacional abarcou a esfera cultural. Sob o controle desse sistema, a memória e a identidade nacionais deveriam ser preservadas. O Estado se incumbia do papel de guardião da brasilidade e angariava para si uma forçada posição

de neutralidade, transformando-se em juiz capaz de determinar o que é ou não é bom para o Brasil e, por meio de ferramentas como a censura, dispensar as “distorções dos pensamentos autóctones”:

O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente de salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como o guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa nesse sentido ‘segurança e defesa’ dos bens que integram o patrimônio histórico (ORTIZ, p. 1994, 100).

É vestindo o papel de defensor da memória nacional que o DPF decidiu proibir a montagem da peça *Calabar* por “(g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”. A relativização do papel do mameluco para a história e a transformação em herói, proposta por Chico Buarque e Ruy Guerra, feriria, assim, a estabelecida e ufanada identidade brasileira. Comparar a colonização holandesa à portuguesa, questionando se, hipoteticamente, a primeira não seria melhor do que a que prevaleceu seria, portanto, uma agressão à dignidade nacional.

Importa notar que, durante a ditadura militar, a ação dos censores era seletiva, pois o excessivo rigor acarretava, também, consequências negativas aos empresários da indústria cultural – mercado, como dito, incentivado pela ditadura. A seleção do proibido se dava a “determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”:

São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria cultural. [...] O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa (ORTIZ, 1994, p. 89).

Fernando Peixoto, diretor que montaria *Calabar*, relata, em *Duas vezes Calabar (datas)*, a angustiante espera pela marcação do ensaio geral que, por fim, culminou na denegação do pedido de autorização para encenação. Segundo ele, com a interferência da Polícia Federal nas decisões de liberar o script e de proceder ao ensaio geral tomadas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas, “a censura foi censurada”. Assim, os técnicos em censura não puderam exercer sua função de proibir:

A agonia termina definitivamente *dia 13 de novembro* [de 1973], depois de fracassarem todas as tentativas dos advogados em Brasília e depois de

termos sido proibidos até de documentar o espetáculo [...]. Uma definição do governo frente à cultura: censura econômica. Mandaram dizer que não há proibição: apenas o texto ficará quatro meses preso para revisão. A censura foi censurada, por ordens superiores. O ensaio para censura não foi autorizado, já que a peça está ‘avocada por instâncias superiores para reexame do texto’. A censura foi desautorizada até mesmo de exercer uma de suas funções, que é proibir. E nós estamos definitivamente castrados (PEIXOTO, 2009a, p. 14, grifos do autor).

No trecho, Peixoto revela que, até então, não havia proibição explícita¹⁹ para a peça – “mandaram dizer que não há proibição” –, mas uma retenção do texto para reexame. Sem poder manter os custos de toda a produção por tempo indeterminado, a equipe foi obrigada a abandonar o projeto. Eis o que o diretor chama de “censura econômica”.

Fosse por meio dessa “censura econômica” ou da censura de fato ou explícita, a montagem de *Calabar* não poderia ser encenada. Vivia-se no Brasil do “ame-o ou deixe-o”, slogan criado em 1970, durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici. Nesse país, não havia espaço para questionar o Brasil – fosse o Brasil de então ou o histórico, mesmo antes de sua formação como nação. Propor a transformação de um torpe traidor (conforme a versão oficial) em herói nacional corresponderia à negação da história e da nacionalidade tão exaltadas e reverenciadas naquele Brasil.

4. 4 Chico e Ruy: os traidores

Resta-nos examinar as razões de Chico Buarque e Ruy Guerra para levar aos palcos a invasão e a expulsão dos holandeses no Nordeste brasileiro e a traição de Calabar. Conforme os próprios autores, em entrevista dada em 1973 e editada pelo Diretório Central de Estudantes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (DCE-PUC)²⁰, antes de pensar no tema histórico propriamente dito, a composição da peça começa com a ideia de debater a traição:

RUY. Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio

¹⁹ Em 15 de janeiro de 1974, pela portaria nº 21, o general Antônio Bandeira, diretor-geral do DPF, resolve “proibir a apresentação, em todo território nacional” da peça *Calabar*. A decisão foi publicada no Diário Oficial da União de 22 do mesmo mês.

²⁰ Cala a boca Bárbara, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra editada pelo DCE-PUC, Rio 1973. In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. Você pode citar Jane Fonda, pode citar a fidelidade ao poder do Nixon (que não quer dar as fitas). Onde é que está a traição, no eleitorado dele, ou não? (BUARQUE, GUERRA, 2009, p. 10)

No trecho citado, Ruy atualiza para o início dos anos 1970 o antigo debate sobre traição, demonstrando que o tema estava em voga internacionalmente e trazendo para a pauta da entrevista dois exemplos norte-americanos: a atriz e pacifista Jane Fonda e o presidente Richard Nixon. A intenção do cineasta é, pois, traçar o paralelo entre a personagem histórica brasileira do século XVII abordada na peça e figuras estrangeiras importantes de então. Assim como Calabar no passado colonial brasileiro, Fonda e Nixon, em 1972, protagonizaram diferentes episódios que culminaram na alcunha de traidores para essas personalidades.

Nixon, então presidente dos Estados Unidos, após ser reeleito com esmagadora maioria do colégio eleitoral, se viu envolvido no escândalo Watergate. O presidente foi acusado de ter participação na espionagem feita ao escritório do Partido Democrata em Washington, planejada pelo rival nas urnas, o Partido Republicano. Nixon, a princípio, negou fazer parte da trama de seus correligionários, mas foi obrigado pela justiça a entregar as gravações que provavam seu envolvimento. O episódio culminou em sua renúncia.

Já a atriz Jane Fonda, no auge da guerra do Vietnã, viajou até a capital do Vietnã do Norte, Hanói. Lá, visitou instalações militares do inimigo dos Estados Unidos, onde se deixou fotografar. As fotos foram amplamente divulgadas, e a ação da atriz foi considerada traidora para o exército norte-americano. Jane Fonda ganhou o apelido de Jane Hanói e atraiu o rancor de seus compatriotas.

Durante a entrevista ao DCE-PUC, Chico Buarque revela que a transformação da pacifista em traidora foi lembrada pelos autores no momento em que compunham a peça teatral: “tinha aquele episódio da Jane Fonda, por exemplo, que a gente comentou, até: você não vai colocar a Jane Fonda na peça, vai?” (BUARQUE, GUERRA, 2009, p. 10). Ruy Guerra, por sua vez, afirma que, além da traição, o texto pretendeu, também, trabalhar “o conceito de Pátria”:

RUY. No comportamento dela [Jane Fonda] em relação à guerra do Vietnã, não é? Então a traição... ou a fidelidade, hoje, é um negócio que você encontra em todas as áreas de comportamento. Se você quiser debater num nível até pessoal, você encontra um conceito de traição. Então, a partir daí,

colocamos a matéria. É difícil, portanto, de ver a gênese da coisa: se a gente buscou Calabar para debater a traição, ou se o Calabar justamente nos proporcionou o debate. Não é, pois, uma idéia primeira a partir da qual você desenvolve. É um conjunto de coisas. **O que se debate também em Calabar, não explicitamente, mas obrigatoriamente, é o conceito de Pátria. Porque é coisa fundamental da época. Quer dizer: naquela época, tínhamos os brasileiros, os portugueses, os espanhóis, os holandeses, aquela confusão toda.** Havia uma série de divisões internas. Mathias representa toda uma (BUARQUE, GUERRA, 2009, p. 11, grifos nossos).

O trecho destacado na resposta de Ruy Guerra mostra que, segundo ele, o debate sobre o conceito de pátria se fez presente na peça “não explicitamente, mas obrigatoriamente”. Importa notar que, na fala do cineasta, parece haver um arremate do que foi dito: quando afirma ser a querela sobre o significado de pátria “coisa fundamental da época”, Guerra, na sequência, preocupa-se em corrigir ou, ao menos, completar a frase – “quer dizer: naquela época [...]” – restringido o debate ao passado histórico.

Esse acerto das palavras e a necessidade de precisar que, durante o período colonial, a discussão sobre pátria é importante têm duas funções na fala do co-autor de *Calabar*. Primeiro, Guerra pretende mostrar aos ditadores que o debate é datado e restrito ao pretérito e, assim, que não faz parte do tempo presente. Simultaneamente, a correção do dito tem o objetivo de convocar o leitor da entrevista a ler a entrelinha. Afinal, se há uma necessidade de corrigir a fala e precisar o tempo passado, subtende-se que o debate acerca da pátria ainda era atual para o Brasil ditatorial. Desse modo, podemos inferir que o tema em questão tanto era importante ao episódio retratado e ao Brasil colonial, como também é assunto recorrente ao momento em que o script era redigido.

Portanto, conforme a entrevista dada pelos autores, a discussão sobre a traição e sobre o conceito de pátria fizeram parte desse “conjunto de coisas” utilizado como inspiração para a escrita. Entretanto, havia outras questões que, no auge da repressão dos anos 1970, não poderiam ser publicadas em entrevista, mas que também motivaram a redação do texto teatral. Para encontrá-las, reiteramos a ideia de que questionar o passado histórico era questionar o Brasil ditatorial de então. Durante o período em que não era permitido criticar diretamente o regime militar, a alternativa encontrada por Chico e Ruy foi examinar e discutir o passado estabelecido para debater o presente.

O diretor de *Calabar*, Fernando Peixoto, em *Uma reflexão sobre a traição*, é explícito ao relacionar a peça e o presente vivido:

O que interessa ao texto é o comportamento dos homens entre si, observados numa determinada circunstância histórica. Esta postura traz o texto até

nossos dias. Faz de *Calabar* uma reflexão sobre o hoje e o aqui, sobre a responsabilidade, a ética, a opção e os possíveis destinos do homem num mundo de guerra e paz. A parábola parte da realidade para chegar ao espectador de forma nítida, num convite à reflexão sobre a transformação desta realidade. (PEIXOTO, 2009b, p. 23)

Nessa análise do texto e da montagem, o diretor enumera alguns aspectos da obra:

[Na peça] o passado é revisto com a lucidez de quem vive o presente: com a consciência de quem mergulha na História em busca de uma compreensão do mundo de hoje. *Calabar*, neste sentido, é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado relativo, portanto passível de interpretação, do problema do significado da traição (PEIXOTO, 2009b, p. 19-20).

A primeira frase do trecho acima desvela a leitura do passado atrelada ao presente: “o passado é revisto com a lucidez de quem vive o presente”. Em seguida, Peixoto é explícito ao afirmar que a encenação parte da história para compreender o mundo de então. Por fim, apresenta características da peça que, para a época, seriam suficientes para o veto. Segundo o diretor, *Calabar* é: “reflexão aberta, irônica e provocativa”; é reflexão “grotesca e crítica”; é reflexão “sobre o significado, tornado relativo”. Enfim, *Calabar* “é uma reflexão”, induzindo, assim, ao questionamento do presente.

Peixoto revela outra intenção de *Calabar*: ser popular. Para a ditadura, talvez fosse essa a mais perigosa característica:

o texto é popular, na medida em que a história é revista segundo uma perspectiva transformadora, desmistificadora, e se resolve cenicamente em termos de comédia e de teatro musical, apesar dos momentos em que o texto deliberadamente mergulha na análise dos movimentos mais íntimos e escondidos da alma dos personagens (PEIXOTO, 2009b, p. 22).

Portanto, além do tema histórico, a comédia e o musical seriam, na opinião do diretor, atrativos para o público. Com a plateia garantida, o diálogo seria estabelecido:

Cabe ao espectador, diante dos caminhos oferecidos à sua sensibilidade e inteligência, omitir-se ou escolher sua forma de pensar. O espectador, diante do espetáculo, é livre. O que importa é o diálogo palco-plateia. A realidade, a ser transformada, está fora do teatro. (PEIXOTO, 2009b, p. 24).

No que chama de “diálogo palco-plateia”, Peixoto propõe ao espectador duas alternativas: “omitir-se ou escolher sua forma de pensar”, estabelecendo, então, o que chama de liberdade ante o espetáculo. Entretanto, pelo que inferimos do trecho, esse “escolher sua forma de pensar” culminaria, necessariamente, no esforço de a plateia em, ao sair do

teatro, transformar a realidade “fora dos palcos”. Pelo trecho, o diretor incumbe à peça o papel de funcionar como o despertar do público – o que, por outro lado, funciona também como alerta aos profissionais da censura. Ante a todos esses aspectos enumerados (entre eles, a liberdade de escolha oferecida pelo palco e o diálogo com a plateia) Peixoto, no texto em questão, explicita os nuances de *Calabar* que os autores tentaram esconder na entrelinha do texto teatral.

Posteriormente, outros estudiosos analisaram o script com a liberdade antes proibida pela censura. Em um desses estudos, o ensaio de autoria de Charles Perrone, Elizabeth Ginway e Ataíde Tartai, *Chico sob a ótica internacional*, a peça *Calabar* é considerada o definitivo envolvimento de Chico com a literatura. Os autores apresentam uma leitura do texto teatral em paralelo ao regime militar, descrevendo pontos que coincidem no Brasil militar de 70 e no colonial do século XVII:

Seu [de Chico] definitivo envolvimento com a literatura coincide com o fim dos piores anos da repressão. Escreveu *Calabar, o elogio da traição* (1973), em parceria com o diretor do Cinema Novo Ruy Guerra, apenas para vê-la censurada pouco antes da estréia. Embora o trabalho lide com uma das figuras históricas do século XVII, Domingos Fernandes Calabar, que fora considerado traidor por ter colaborado com o progressista governo holandês de Maurício de Nassau, ele é irreverente em sua atitude perante a História e os heróis oficiais, de maneira que pode ser lido como uma crítica ao regime militar. As origens humildes de Calabar, sua heróica habilidade na luta e seu amor à liberdade em sua própria terra o identificam como um verdadeiro brasileiro ou patriota que se rebela contra um sistema injusto. O fato de Calabar nunca aparecer em cena reflete a mensagem de que, historicamente, ele é ‘invisível’ no sentido de ficar ao lado daqueles que têm sido ignorados pela História. Ao mesmo tempo, ele também representa os desaparecidos, aqueles que, tendo lutado por causas progressistas, foram rotulados como traidores e assassinados pelo regime (PERRONE; GINWAY; TARTAI, 2004, p. 220-221).

A crítica à ditadura, de acordo com os autores, encontra-se, principalmente, na identificação dessa personagem histórico como “verdadeiro brasileiro ou patriota”. “Origens humildes”, “habilidades na luta” e “amor à liberdade” são características que, ao longo da história e da história da literatura do país, tornaram-se marcantes em muitos heróis nacionais reais e fictícios. Com esse paralelo, Chico e Ruy resgatam o mameluco considerado desleal pela historiografia, relativizando seu papel e transformando-o em herói nacional.

Além disso, o trecho em destaque traz a comparação entre o Calabar do teatro e os desaparecidos ao longo da ditadura militar brasileira: “aqueles que, tendo lutado por causas progressistas, foram rotulados como traidores e assassinados pelo regime”. De maneira similar à que o mameluco questionou e enfrentou o domínio luso-espanhol no Brasil-

colônia do século XVII, os novos traidores do governo se opuseram ao regime ditatorial vigente em uma mesma atitude libertária e patriótica que é tida pelo Estado como deslealdade.

Assim, a peça sugere uma leitura subliminar: se, por um lado, Chico e Ruy questionavam a deslealdade histórica de Calabar na entrelinha, relativizavam o papel dos traidores do regime de então. Ou, ainda, se Calabar pensava que o domínio luso-espanhol no país que se formava era prejudicial, os questionadores da ditadura acreditavam ser a liderança militar e tirana danosa ao Brasil. O texto *Calabar* mostra que, nos dois momentos (o descrito na peça e o de redação do script teatral), questionar o sistema era suficiente para ser taxado pelo governo como opositor à pátria e à nação e, por isso, ser condenado.

Essa analogia entre o traidor do passado e os traidores de então, somada à transmutação de tais figuras em heróis, provavelmente fundamentou a real motivação para o veto à peça teatral. Assim, se a peça fosse um simples resgate da personagem Calabar em que, mais uma vez, se questionasse seu papel oscilante entre o herói e o traidor – como feito anteriormente por estudiosos do passado –, o DPF provavelmente não teria motivos suficientes para sustentar a proibição final à montagem, já que a análise, os cortes e a liberação foram feitos anteriormente pela DCDP. O paralelo entre o passado histórico e o presente ditatorial, portanto, se estrutura como argumento velado do governo para o veto ao script.

Proibido por seis anos, o texto foi liberado em 1980, período de distensão do regime ditatorial. À época, alguns jornais publicaram artigos e reportagens sobre a nova montagem de *Calabar*. Em *Ressurreição de Calabar, um lagarto que deu certo*, de autoria do jornalista Claudio Pucci, editado pelo jornal *Folha de São Paulo*, no dia 5 de maio de 1980, a figura de Calabar é atrelada a dos exilados políticos:

‘Calabar – o elogio da traição’, que estréia quinta-feira no Teatro São Pedro, também já passou pelo talho, com cobras e lagartos, só porque se meteu a dizer que essa conversa de traição, como tudo na vida, é muito relativa. Escrita por Chico e Ruy há quase dez anos, teve sua montagem interdita no Rio em 1973, quando ainda muita gente deixava o País acusada de ‘traição’ (PUCCI, 1980).

No mesmo jornal, dias mais tarde, em 22 de maio de 1980, Jefferson Dell Rios faz nova crítica à peça. Nesse artigo, Calabar é posto em paralelo aos presos políticos:

Mas este espetáculo tem uma insolência inteligente que estimula. No momento em que um líder sindical como Lula é preso (agora solto), apontado como traidor da paz social e indigno de comandar o sindicato dos metalúrgicos, e tais acusações partem de bocas oficiais, então ‘Calabar’ é uma arte desmistificadora (RIOS, 1980).

O jornalista Niraldo Beirão, em 2 de abril de 1980, antes da estreia da montagem e em texto publicado na revista *IstoÉ*, associa a traição abordada pelos autores à “deduração” e destaca outro debate proposto nas entrelinhas da peça: discutir a dependência e o imperialismo:

Música nova – e o texto também remoçou. Foram responsáveis pela cirurgia plástica os próprios autores, Chico e Ruy, em agosto [1979], aproveitando a passagem do cineasta pelo Brasil. Fernando Peixoto, o diretor que faria Calabar-73 e que fará o Calabar-80, também deu seus palpites. Peixoto acha que valeu a pena. 1973 era o momento mais sinistro da ditadura, as prisões abarrotadas, a tortura campeando, a oposição acuada. Falar em traição era evocar imediatamente a questão da deduração, os porões dos DOI-CODIs como testemunha. Discutir a dependência era citar as multinacionais que financiavam a repressão e alimentavam-se dos frutos do milagre econômico. Impossível, num clima desses, desenvolver uma narrativa com pretensões políticas sem cair no imediatismo das analogias, em platitudes de uma dramaturgia pobre, nos apelos do panfleto (BEIRÃO, 1980).

Wagner Homem destaca, também, a relação entre Calabar e Carlos Lamarca: “claramente, havia um paralelo com a figura do capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969, numa ação audaciosa, deixou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munição” (HOMEM, 2009, p. 110). Lamarca foi condenado por traição e deserção pelo Exército Brasileiro; integrou o grupo de guerrilha armada Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), participou de assalto a bancos e sequestros; e foi morto no interior da Bahia, em setembro de 1971.

Carlos Lamarca, Richard Nixon, Jane Fonda, exilados e presos políticos: a figura histórica de Calabar, de alguma forma, incorpora importantes personagens para o período ditatorial. Recontar a história do século XVII corrigindo erros que, para os autores, a historiografia deixou passar é compará-la ao momento por eles vivido ou, ainda, é uma oportunidade para denunciar, veladamente, as atrocidades de um regime que condena à morte outro tipo de patriota, diferente do modelo imposto e representado pelos generais do poder.

Sob esse prisma, Chico Buarque e Ruy Guerra são também Calabar. Perseguidos, censurados e proibidos de exibirem a montagem teatral escrita por ambos, a dupla de autores, tal qual a personagem do século XVII retratada no script, foi vítima do Estado ao questionar (sempre subliminarmente) a legitimidade do governo imposto pelos militares.

A decisão de vetar a encenação corresponde a uma tentativa de apagar da memória cultural brasileira a peça *Calabar: o elogio da traição*. Pois, sem ser vista, não seria

lembrada, não fazia parte da história. Nesse sentido, o então diretor-geral da Polícia Federal, o general Antonio Bandeira, acaba por equiparar Chico e Ruy ao mameluco que deveria ter sido esquecido. Entretanto, é com a história da incansável busca pela liberdade de representação (que terminaria no irrefutável veto) que os autores registraram *Calabar* na tradição do teatro brasileiro.

Assim, a vida imita a arte. A partir da proibição da montagem pelo DPF, Chico e Ruy esbarraram com a dificuldade de trabalhar no país. Ruy Guerra desapareceu da cena artística até 1976, quando do lançamento do filme *A queda*, escrito e dirigido por Guerra, em parceria com Nelson Xavier. Entretanto, o cineasta, no ano anterior, retornara a Moçambique, que havia conquistado a independência. A convite do governo do país africano, participa da criação do Instituto Nacional de Cinema. Somente na década de 1980, o parceiro de Chico regressa ao Brasil.

Chico Buarque, por sua vez, passou a ser fortemente censurado. O veto à peça culminou na proibição da publicação do nome “Calabar” no LP lançado em 1973. A capa original, com o título *Chico canta Calabar*, com o muro pichado com a palavra “Calabar”, foi vetada. A versão do LP a ganhar as prateleiras das lojas de discos precisou ser elaborada apressadamente. É branca e, no verso, o escrito: *Chico Canta*.

No LP seguinte, *Sinal Fechado*, lançado em 1974, Chico interpreta canções de outros compositores, apenas uma faixa é de sua autoria. Entretanto, não foi por carência de músicas novas, mas pela dificuldade em ter suas letras liberadas pela DCDP. Escrita sob o pseudônimo de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, a composição é “Acorda Amor”. Na entrelinha, os versos narram a história do perseguido político, desperto durante a madrugada, por policiais. Mas essa já é outra análise.

Portanto, muitos foram Calabar. Conforme Sábado Magaldi publicou no *Jornal do Brasil* de 16 de maio de 1980, “a peça existiria como metáfora para elogiar aqueles que, não concordando com o regime, o desafiaram com o sacrifício da própria vida”. Metáfora que, em última análise, corresponde aos próprios autores do texto teatral.

CONCLUSÃO

Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem a peça *Calabar: o elogio da traição* em 1973. À época, vigiam o quinto Ato Institucional e leis que obrigavam toda obra artística a passar pela censura prévia. Assim, em 4 de abril daquele ano, os autores submeteram à censura o script. Conforme disse Chico anos mais tarde, no filme lançado em DVD *Chico*

Buarque Bastidores, dirigido por Roberto de Oliveira, o objetivo de *Calabar* era debater a traição no panorama dos anos de chumbo: “nossa intenção era menos discutir a história e mais a atualidade, os anos 70” (CHICO, 2005). Com o texto extremamente politizado em mãos, a dupla não arriscaria despendar dinheiro em uma montagem antes de ter o certificado liberatório. Em 16 de maio de 1973, o certificado é emitido com ressalvas: cortes no texto, proibição para menores de 18 anos e o veto para a gravação comercial da canção “Anna de Amsterdam”.

Autorização concedida, começaram os ensaios. Quando a montagem estava pronta para ser encenada, a produção descobre que o script foi avocado para reexame. Entretanto, a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) – que emitira o certificado – saiu de cena para que sua instância superior, o Departamento de Polícia Federal (DPF), encerrasse o caso: a peça foi avocada para reexame e, em seguida, proibida por “ferir a dignidade ou o interesse nacionais”.

Revisando as ações restritivas dos órgãos da repressão, listamos as determinações contrárias a *Calabar*:

1. em maio de 1973, o script sofreu cortes pelos censores da DCDP nas páginas: 16 (“caga”), 17 (“filho da puta”), 19 (“cagar”), 25 (“à merda”), 47 (“ainda que eu ande a comer meninos”), 55 (“como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia”), 59 (“mas na hora das coisas só querem saber do seu rabo... E toca a te virar. (pausa) Negócio de homem é homem mesmo”), 73 (“e peida” e “já gozou”);

2. em 4 de outubro de 1973, o DPF recolhe o certificado liberatório e avoca a peça para reexame. Impede a realização do ensaio geral e, por consequência, do espetáculo;

3. em novembro de 1973, a capa do LP *Chico Canta Calabar* é vetada: a palavra “Calabar” é proibida e, com ela, a foto do muro pichado com o nome do mameluco. O LP, com a embalagem branca, passa a ser chamado simplesmente *Chico Canta*;

4. as canções “Fado Tropical”, “Não existe pecado ao sul do Equador” e “Bárbara” sofreram cortes ou modificações. O fado teve a palavra “sífilis” retirada da gravação. O frevo teve o verso “vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor” mudado para “vamos fazer um pecado, suado a todo vapor”. E a melódica “Bárbara” sofreu o corte das palavras “nós duas” para eliminar a conotação homossexual da letra;

5. as canções “Fado Tropical” e “Boi voador não pode”, depois de gravadas, tiveram divulgação proibida em rádios, emissoras de televisão, shows e qualquer outro tipo de espetáculo público;

6. as letras das canções “Anna de Amsterdam” e “Vence na vida quem diz sim” foram vetadas para gravação comercial. Constam, no LP, apenas as versões instrumentais de ambas;

7. em 15 de janeiro de 1974, a encenação é definitivamente proibida em todo o território nacional pelo DPF.

Nesse trabalho, buscamos entender esses vetos e proibições por meio dos documentos da DCDP, armazenados no Arquivo Nacional, em Brasília. Descobrimos que a caneta proibitiva dos censores não se limitava ao conteúdo político, mas se estendia, também, ao aspecto moral. Assim como as críticas ao governo, aos militares ou ao país eram eliminadas do produto final a ser consumido pelo público; os palavrões, os termos escatológicos e de apelo sexual, da mesma forma, eram banidos.

Percebemos, ainda, que não existiu censor ingênuo ou desatento no caso *Calabar*. De fato, em relação ao script da peça, os cortes feitos ao texto foram apenas de cunho moral. Entretanto, os técnicos em censura de Brasília identificaram o conteúdo político do texto – como o debate acerca da traição e as mensagens de liberdade – e, por isso, recomendaram aos colegas do Estado da Guanabara que, durante o ensaio geral, dedicassem atenção especial para tais trechos do espetáculo. Dessa forma, os censores cariocas, dependendo da montagem das cenas, poderiam proibi-las ou (por que não?) vetar a apresentação por completo. Afinal, censurar era o trabalho desses servidores públicos.

A análise das canções também foi detalhista por parte dos técnicos: as letras com mensagens que explicitamente criticavam o regime ou desmoralizavam os militares foram vetadas. Por outro lado, as que apresentavam conteúdos mais sutis foram liberadas, pois, segundo a censura, seu significado só seria compreendido por um “público amadurecido”. Mesmo assim, após serem gravadas, “Fado Tropical” e “Boi voador não pode” tiveram a divulgação proibida.

Pela documentação, vimos a limitação do poder dos censores da DCDP ante a subordinação à Polícia Federal. Como exposto no regulamento interno do DPF, é indiscutível a competência do diretor-geral do Departamento para revogar ato do chefe da Divisão. Como vimos, mesmo com o reconhecimento do conteúdo político da encenação, a DCDP optou por liberá-la, entretanto a força da Polícia Federal mandou proibi-la em todo território nacional. Venceu o mais forte. Somente em janeiro de 1980, após a instauração do Conselho Superior de Censura (CSC), a peça teve a autorização concedida pelo novo órgão. Ainda que o DPF recomendasse a manutenção do veto por ele estabelecido, o CSC não era subordinado à Polícia.

O estudo sobre *Calabar* começou com **O cenário geral**, capítulo em que narramos nosso contato com os arquivos da censura até a escolha do caso como tema desse trabalho. Em seguida, recuperamos a história da censura no Brasil por meio da análise das normas brasileiras editadas no país que, em algum momento, versaram sobre as artes. Passamos para o contexto político e histórico dos anos 70, do século XX, quando Chico e Ruy decidiram escrever a peça.

O segundo capítulo, **Proibido dizer “Calabar”**, reconstruiu os trâmites da peça nos bastidores dos órgãos da tirania. Apresentamos os documentos encontrados nos arquivos da DCDP, desvelando essa história que há muito estava impedida de ser contada. Em seguida, em **A batalha no papel**, estudamos os vetos, os pareceres e o silêncio do governo tirano para compreender a atuação da censura na peça e nas canções.

Até esse ponto, descobrimos que, ante o conteúdo moral, a ação do censor era o corte do trecho, das palavras ou dos versos. Se possível, orientava o autor para a substituição da parte proibida, mas não impedia a divulgação do restante e, quando fosse o caso, a gravação da letra. Vimos, também, que, se a obra já havia sido gravada, bastava reeditar o trecho. Entretanto, diante do contexto político, a ação não era o corte, mas o veto integral. Nesses casos, não encontramos pareceres com explicações para as proibições – a palavra “vetada” bastava para a composição ser banida.

Observamos, ainda, a insistência dos autores para conseguir permissões, em especial, para a peça, descrevendo como o mandado de segurança impetrado por Chico Buarque foi recebido no DPF. Analisamos a contra-argumentação, por parte do DPF, que se baseava no poder de proibir qualquer espetáculo que ferisse “a dignidade ou o interesse nacionais”. Comentamos o LP *Chico Canta*, analisando a capa e as canções registradas no vinil.

O último capítulo, **Outros Calabares**, saiu dos bastidores da ditadura para compreender questões adjacentes à censura de *Calabar*. A pesquisa partiu de dois documentos presente nos arquivos: (1) o mandado de segurança, impetrado por Chico, que afirma que à época de *Calabar* não havia interesse nacionais, pois sequer o Brasil era uma nação; (2) a resposta ao mandado, redigida pelo DPF e encaminhada ao Tribunal Federal de Recursos, que diz haver sentimento nacional e que o episódio em questão representou a união de raças – índios, brancos e negros – para a expulsão dos holandeses.

Para desenvolver esse embate, imergimos nos estudos sobre história do Brasil, com o fito de compreender a formação do país e da identidade nacional, até chegarmos ao momento ditatorial dos anos 1970, quando a peça é escrita. Percebemos que, contrariando

os militares, todos os historiadores pesquisados concordam ser a formação do Brasil enquanto nação posterior à chegada da família real, apesar de nem sempre serem uníssonos no que se refere ao momento preciso.

Outro tema abordado diz respeito à contraposição entre o governo holandês e o português. Porém, mais importante que debater qual colonização é melhor, a batava ou a lusa, foi a descoberta de que essa comparação se enfraqueceu na historiografia nacional com a Segunda Guerra Mundial. Sob a justificativa de fomentar as conquistas tudescas, os feitos de Maurício de Nassau foram apropriados por estudiosos nazistas. Como consequência, a importância do conde ficou diluída para a história do Brasil.

Nessas páginas, compreendemos o papel atribuído ao Estado ditatorial enquanto protetor da cultura e da história nacionais. Sob tal enfoque, a esfera cultural passa a ser assunto de Segurança Nacional e deve ser preservada e protegida. Assim, elevar ao posto de herói um traidor é, segundo essa ideologia, ameaçar a segurança do Estado.

Por fim, revimos os possíveis paralelos entre Calabar e personagens da época como: o exilado, o preso político, o desaparecido. E, também, a relação do mameluco com personalidades de então: Jane Fonda, Richard Nixon, Carlos Lamarca. Chegamos à conclusão que, censurados pelo regime, perseguidos e vistos como antagonistas do Brasil, Chico Buarque e Ruy Guerra são, à sua maneira, Calabares.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Bointempo, 2007.

AGUIAR, Flávio. Nelson Rodrigues e o teatro. In: RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

ARQUIVO NACIONAL. **Acervo DCDP**: canção, caixa 644 (1973), processo: 522.

_____. **Acervo DCDP**: teatro, pasta 316 (1973-1985).

BEIRÃO, Niraldo. A cobra junta os cacos. **IstoÉ**, São Paulo, 2 de abril de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

BRASIL. **Constituição Política do Império do Brazil (1824)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao24.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845. Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das peças teatrais. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=82237&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 2.558, de 21 de julho de 1897. Regula a inspeção dos teatros e outros espetáculos da Capital Federal. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=77543&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Aprova o regulamento para inspeção dos teatros e outras casas de diversão pública. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=61815&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para educação popular e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32225&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 24.776, de 14 de julho de 1934. Regula a liberdade de imprensa e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=31890&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1934)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao34.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1937)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=19204&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939. Aprova o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=38567&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 4.828, de 13 de outubro de 1942. Coordena os meios e órgãos de divulgação e publicidade e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=3391&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 8.356, de 12 de dezembro de 1945. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=30110&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=104221&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 39.423, de 19 de junho de 1956. Regulamenta Lei nº 1.565, de 3 de março de 1952. **Diário Oficial.** Disponível em:

<www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=170727&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 43.928, de 26 de junho de 1958. Institui a Companhia Nacional de Teatro. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=174869&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 44.318, de 21 de agosto de 1958. Aprova o Regimento Interno do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=175230&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.631, de 19 de maio de 1961. Regulamenta a Lei nº 1.565, de 3 de março de 1952. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=113328&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.929, de 8 de julho de 1961. Regula a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatro, “boites” e estabelecimentos congêneres e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181320&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.676, de 31 de maio de 1961. Regulamento e cessão dos teatros administrados à disposição, sob qualquer forma, do Serviço Nacional de Teatro e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181092&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 51.134, de 3 de agosto de 1961. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de alto-falantes, e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181497&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=1&tipo_norma=AIT&data=19640409&link=s>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 56.552, de 8 de julho de 1965. Regula a fiscalização dos serviços concedidos de radiodifusão e de sons e imagens. **Diário Oficial.** Disponível em:

<www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=188232&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil (1967)**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade da manifestação do pensamento e de informação. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=117132&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=5&tipo_norma=AIT&data=19681213&link=s>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=195905&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=119651&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=212433&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

BUARQUE, Chico. **Chico Canta**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1973. 1 disco (30 min): 33 1/3 rpm, estéreo. 6349.093.

_____. **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. 1 disco (33 min 24 seg): 33 1/3 rpm, estéreo. 6349.122.

_____; GUERRA, Ruy. **Calabar: O elogio da traição**. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CASTRO, Américo Mendes de Oliveira. **Maurício de Nassau contra a integridade do Brasil**. Rio de Janeiro: Noite, 1943.

CHAGAS, Carlos. **O Brasil sem retoque: 1808-1964: a História contada por jornais e jornalistas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHICO Buarque: bastidores. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França, Adriano Kilter, Rosângela Meletti. Rio de Janeiro, Nancy (França). EMI Music Brasil, 2005. DVD (73 min), NSTC, color., Áudio Dolby Digital.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GONZAGA, Sergius. **Curso de literatura brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM, Wagner. **História de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

KERBER, Alessandro. A identidade nacional brasileira: contextualização e representações. In: MARTINS, Rodrigo Perla; MACHADO, Carlos R. S. (Org.), **Identidades, movimentos e conceitos: fundamentos para discussão da realidade brasileira**. Novo Hamburgo: Feevale, 2004.

LESSA, Vicente Themudo. **Maurício de Nassau, o brasileiro**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

MACIEL, Fabrício. **O Brasil-Nação como ideologia**: a construção retórica e sociopolítica da identidade nacional. São Paulo: Annablume, 2007.

MAGALDI, Sábato. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

MARSON, Izabel Andrade. Joaquim Nabuco e as matrizes monárquicas da identidade brasileira. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando Luis (Org.). **Intérpretes do Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

MEIRELES, Mário Martins. **Holandeses no Maranhão**. São Luís: PPPG/EDUFMA, 1991.

MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). **O Brasil holandês**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira: retratos de uma identidade. In: REIS, Elisa P.; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). **Retratos do Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO, Fernando. Duas vezes Calabar (datas). In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009a.

_____. Uma reflexão sobre a traição. In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009b.

PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth; TARTAI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

PUCCI, Claudio. Ressurreição de Calabar, um lagarto que deu certo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

REBELLO, Luiz Francisco. É verdade. Mas... In: COSTA, Cristina (Org.). **Teatro, comunicação e censura**: anais do Seminário Internacional A Censura em Cena Escola de comunicação e Artes da USP. São Paulo: Terceira Margem: FAPESP, 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOS, Jefferson Del. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

VARGAS, Maria Thereza. Notas sobre a censura. In: COSTA, Cristina (Org.). **Teatro, comunicação e censura**: anais do Seminário Internacional A Censura em Cena Escola de comunicação e Artes da USP. São Paulo: Terceira Margem: FAPESP, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

WHELING, Arno; WHELING, Maria José C. M. **Formação do Brasil Colonial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Bointempo, 2007.

AGABEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

ARENDT, Hannah. **La tradicion oculta**. Tradução de R. S. Carbó e Vicente Gómez Ibáñez. Buenos Aires: Paidós, 2004.

_____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro w. Barbosa de Almeida. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARQUIVO NACIONAL. **Acervo DCDP: canção, caixa 644 (1973), processo: 522**.

_____. **Acervo DCDP: teatro, pasta 316 (1973-1985)**.

AXT, Gunter, SCHÜLER, Fernando Luis (Org.). **Intérpretes do Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. Tradução de Gilda de Mello e Souza. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1979.

BEIRÃO, Nivaldo. A cobra junta os cacos. **IstoÉ**, São Paulo, 2 de abril de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. **Constituição Política do Imperio do Brazil (1824)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao24.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845. Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das peças teatrais. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=82237&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 2.558, de 21 de julho de 1897. Regula a inspeção dos teatros e outros espetáculos da Capital Federal. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=77543&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Aprova o regulamento para inspeção dos teatros e outras casas de diversão pública. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=61815&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para educação popular e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32225&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 24.776, de 14 de julho de 1934. Regula a liberdade de imprensa e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=31890&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1934)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao34.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1937)**. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=19204&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939. Aprova o regimento Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=38567&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 4.828, de 13 de outubro de 1942. Coordena os meios e órgãos de divulgação e publicidade e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em:

<www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=3391&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 8.356, de 12 de dezembro de 1945. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=30110&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=104221&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB> Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 39.423, de 19 de junho de 1956. Regulamenta Lei nº 1.565, de 3 de março de 1952. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=170727&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 43.928, de 26 de junho de 1958. Institui a Companhia Nacional de Teatro. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=174869&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 44.318, de 21 de agosto de 1958. Aprova o Regimento Interno do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=175230&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.631, de 19 de maio de 1961. Regulamenta a Lei nº 1.565, de 3 de março de 1952. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=113328&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.929, de 8 de julho de 1961. Regula a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatro, “boites” e estagelecimentos congêneres e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181320&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 50.676, de 31 de maio de 1961. Regulamento e cessão dos teatros administrados à disposição, sob qualquer forma, do Serviço Nacional de Teatro e dá outras providências. **Diário Oficial**. Disponível em:

<www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181092&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 51.134, de 3 de agosto de 1961. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de alto-falantes, e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181497&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=1&tipo_norma=AIT&data=19640409&link=s>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 56.552, de 8 de julho de 1965. Regula a fiscalização dos serviços concedidos de radiodifusão e de sons e imagens. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=188232&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil (1967).** Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao67.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade da manifestação do pensamento e de informação. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=117132&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=118512&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=5&tipo_norma=AIT&data=19681213&link=s>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. **Diário Oficial.** Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=195905&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153 § 8º, parte final, da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=119651&tipoDocumento=DEL&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. **Diário Oficial**. Disponível em: <www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=212433&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 5 de janeiro de 2011.

BUARQUE, Chico. **Chico Canta**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1973. 1 disco (30 min): 33 1/3 rpm, estéreo. 6349.093.

_____. **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. 1 disco (33 min 24 seg): 33 1/3 rpm, estéreo. 6349.122.

_____; GUERRA, Ruy. **Calabar: O elogio da traição**. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CASTRO, Américo Mendes de Oliveira. **Maurício de Nassau contra a integridade do Brasil**. Rio de Janeiro: Noite, 1943.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CHAGAS, Carlos. **O Brasil sem retoque: 1808-1964: a História contada por jornais e jornalistas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHICO Buarque: bastidores. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França, Adriano Kilter, Rosângela Meletti. Rio de Janeiro, Nancy (França). EMI Music Brasil, 2005. DVD (73 min), NSTC, color., Áudio Dolby Digital.

COSTA, Cristina (org.). **Teatro, comunicação e censura:** Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena Escola de Comunicação e Artes da USP, outubro de 2006. São Paulo: Terceira margem; FAPESP, 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política:** algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte. 1998.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil:** textos sobre as canções o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito:** da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora: 2000.

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

_____. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Laurentino. **1808:** como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GONZAGA, Sergius. **Curso de literatura brasileira.** 2. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

HOMEM, Wagner. **História de Canções: Chico Buarque.** São Paulo: Leya, 2009.

LAFER, Celso. **Hanna Arendt:** pensamento, persuasão e poder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LESSA, Vicente Themudo. **Maurício de Nassau, o brasileiro**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

MACIEL, Fabrício. **O Brasil-Nação como ideologia: a construção retórica e sociopolítica da identidade nacional**. São Paulo: Annablume, 2007.

MAGALDI, Sábato. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

MARTINS, Rodrigo Perla; MACHADO, Carlos R. S. (Org.). **Identidades, movimentos e conceitos: fundamentos para discussão da realidade brasileira**. Novo Hamburgo: Feevale, 2004.

MEIRELES, Mário Martins. **Holandeses no Maranhão**. São Luís: PPPG/EDUFMA, 1991.

MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). **O Brasil holandês**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MELO, Gladstone Chaves de. **Origem, formação e aspectos da cultura brasileira**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARA ENTENDER O TEATRO BRASILEIRO (BRAVO! PARA ENTENDER). São Paulo: Ed. Abril, 2010.

PUCCI, Claudio. Ressurreição de Calabar, um lagarto que deu certo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

REIS, Elisa P.; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). **Retratos do Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOS, Jefferson Del. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de maio de 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=calabar_critica.htm>. Acesso em: 6 de outubro de 2010.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SCHÜLER, Fernando Luis (Org.). **Intérpretes do Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composições de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: da Universidade de São Paulo, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

WHELING, Arno; WHELING, Maria José C. M. **Formação do Brasil Colonial**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1995.