

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **Reflexões de Fernando Peixoto sobre a encenação censurada de Calabar (1973)**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Cênicas; Escola de Comunicações e Artes; Mestrado; orientador Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. Bolsa de Mestrado; Processo nº 2017/19467-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

**RESUMO:** Este texto aborda documentos ligados ao trabalho teatral em torno de *Calabar* (1973). O texto de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra foi dirigido por Fernando Peixoto em 1973, e censurado às vésperas da estreia. Os documentos aqui analisados são depoimentos inéditos do período, gravados em fita cassete por Fernando Peixoto e pelo diretor assistente Mário Masetti.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Peixoto. Mário Masetti. Encenação. Fontes documentais. Teatro brasileiro.

**ABSTRACT:** This text addresses documents concerning the theatrical production of *Calabar* (1973). The play written by Chico Buarque de Hollanda and Ruy Guerra was directed by Fernando Peixoto in 1973, and censored a few days before its debut. The documents are unpublished testimonies from the period, recorded on audio tapes by Fernando Peixoto and his assistant director, Mario Masetti.

**KEYWORDS:** Fernando Peixoto. Mario Masetti. Staging. Documentary sources. Brazilian theater.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de mestrado em torno da encenação censurada de *Calabar*. A peça foi escrita por Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra em 1973, dirigida por Fernando Peixoto no mesmo ano, e censurada às vésperas da estreia. O processo censório se deu de maneira atípica e especialmente arbitrária, e o espetáculo ficou marcado na historiografia teatral brasileira sob este viés. A proposta da pesquisa era reunir documentos e relatos sobre o trabalho teatral realizado, para, em seguida, analisar a montagem interrompida, tecendo relações entre forma cênica, condições produtivas e contexto histórico.

Durante a pesquisa foram localizados documentos inéditos sobre a encenação censurada de *Calabar*. Entre eles, uma fita cassete que contém

duas gravações de áudio realizadas dias após a proibição da estreia, respectivamente nos dias 14 e 18 de novembro de 1973. Em uma delas, Fernando Peixoto e Mário Masetti (encenador e diretor assistente) comentaram cada cena, registrando impressões sobre o processo criativo, escolhas estéticas, dúvidas e dificuldades enfrentadas nos ensaios. A segunda gravação é uma reflexão pessoal de Fernando Peixoto, em que ele levanta perguntas sobre o próprio trabalho. A expressão mais frequente da fita é “até que ponto”: Peixoto parece procurar balizas para avaliar sua direção, já que os espectadores e a crítica especializada não teriam chance de fazê-lo. Além disso, o encenador situa *Calabar* em relação a sua trajetória artística, e tenta avaliar quais deveriam ser os seus próximos passos. É um documento de crise: crise de um artista, crise do teatro brasileiro politizado, crise do país.

Esses documentos se tornaram uma das bases fundamentais para os debates realizados na dissertação, e foram o objeto de análise da apresentação oral na X Reunião Científica da ABRACE em 2019.

Três aspectos fundamentais foram discutidos. Um deles é o processo de produção da peça. Muitas das reflexões de Peixoto sobre *Calabar* estão ligadas aos limites e possibilidades estabelecidos por sua forma de produção. O encenador avalia impasses do teatro de esquerda inserido no circuito comercial:

O espetáculo foi castrado mesmo. Mas será que no momento em que foi castrado, ele não poderia já ter atingido um nível maior? E (...) até que ponto se deve a uma incapacidade de realizar o que eu penso, ou até que ponto se deve às condições empresariais em que ele foi encenado, ou até que ponto se deve à presença de milhões de milhares de cruzeiros sendo gastos e às datas limites para ensaio, para apresentação pública. Até que ponto se deve ao fato de eu estar trabalhando com gente conhecida, até que ponto se deve a uma não integração total entre a equipe num nível de uma discussão de princípios (PEIXOTO, 1973).

Nesse trecho o encenador revela sua preocupação com o pouco tempo para ensaios e a falta de integração total da equipe, decorrentes da necessidade de estrear rapidamente, de forma que a bilheteria cobrisse os investimentos iniciais. A montagem da peça empregava certa de oitenta trabalhadores – entre atores, músicos e equipe técnica. Para que se pagasse

toda a equipe para ensaiar, e considerando que se tratava de um elenco numeroso, os ensaios não poderiam durar mais do que três ou quatro meses.

Peixoto também menciona outros dois aspectos produtivos: o volume dos investimentos (cerca de 30 mil dólares) e a fama de alguns dos artistas envolvidos. A questão dos gastos aparece em outros pontos do depoimento quando o encenador se refere a *Calabar* como uma “superprodução”, e afirma que “a presença do dinheiro por trás traz uma certa limitação”, por depender “dos horários, das datas, dos limites de tempo de ensaio, do grande número de pessoas reunidas” (PEIXOTO, 1973).

É interessante observar o uso do termo “limitação”: ele aparece mais frequentemente em contextos em que há pouco dinheiro, e não dinheiro demais. Nesse caso, Peixoto sentia que o investimento limitava o tempo dos ensaios, e também o aprofundamento na pesquisa de linguagem. O encenador descrevia a montagem como “complexa”: ela lhe solicitava o refinamento na direção de 37 atores, das coreografias, das intervenções musicais. Era preciso harmonizar a execução dos cinco músicos que tocariam ao vivo com o playback gravado por outros 40 instrumentistas. Paradoxalmente, o investimento lhe oferecia recursos artísticos múltiplos, mas não um contexto que permitisse uma experimentação profunda com esses recursos.

A presença de “gente conhecida” fazia parte do problema. Por um lado, *Calabar* é um momento raro do teatro brasileiro inserido no circuito comercial. Ali se reuniu uma equipe formada por artistas magistras, com interesse em produzir um debate político consequente. Por outro lado, há uma espécie de responsabilidade de ordem mercantil envolvida em lidar com nomes de sucesso. Chico Buarque, por exemplo, já fora envolvido em certo escândalo por ocasião da montagem de sua primeira dramaturgia, *Roda Viva*, em 1968. O teatro politizado realizado durante a Ditadura Civil-Militar experimentara bons resultados de bilheteria em diversas ocasiões. Mas um experimentalismo radical poderia dificultar a lotação das sessões (a peça iria ficar em cartaz no Teatro João Caetano, que continha mil e trezentos lugares), e a boa venda dos discos de Chico.

O segundo aspecto analisado foi o trabalho da equipe de direção sobre a dramaturgia. Ao gravar sua descrição crítica da encenação, Peixoto e Masetti realizaram diversas reflexões sobre as potências do texto, e os pontos em que o enunciado da encenação entrava em atrito com as proposições dramatúrgicas.

A título de exemplo, o diretor assistente Mário Masetti critica o excesso de cenas íntimas presentes no segundo ato do texto: “Tem três cenas muito compridas de dois atores só. Souto e Bárbara, Anna e Bárbara...” (PEIXOTO; MASETTI, 1973). Havia um esforço por parte da equipe de direção em retratar o espaço social em que a peça se desenrola – a cidade do Recife durante o século XVII. Ao retratar as relações sociais ocorridas em um outro tempo histórico, a montagem buscava gerar reflexões sobre o tempo presente, o Brasil durante a Ditadura Civil-Militar. A grande quantidade de cenas de casais presente no segundo ato dificultava a construção desse painel histórico.

Por fim, foram analisados aspectos da encenação censurada. Em ambas as gravações aqui abordadas, Peixoto menciona questões específicas sobre cada área do trabalho teatral - dramaturgia, atuação, música, cenografia, figurinos, iluminação etc. Suas observações não foram tratadas como neutras, mas como reveladoras de determinado projeto teatral em construção e em disputa.

O trabalho de Peixoto com o coro de atores foi considerado fundamental para a compreensão da montagem. Peixoto articulou um discurso da encenação a partir da presença do Povo. A dramaturgia já havia incluído moradores do Recife na obra, mas o encenador aprofundou esse dado a partir de suas perspectivas políticas, buscando imprimir uma "opção brasileira" em um coro de herói ausente.

Peixoto formulou três momentos essenciais para o coro:

O povo teria três momentos. Três arraias-miúdas. Nesse momento ele funcionaria isoladamente, trabalhando em pontos isolados do espaço cênico. E na segunda aparição da arraia-miúda estavam juntos, e na terceira eles formavam uma espécie de barreira de passeata já no nível político, já mais juntos no nível político, já se dirigindo diretamente ao público (PEIXOTO, 1973).

O que Peixoto desenhava, o enunciado da encenação que não estava dado na dramaturgia, era uma ascensão da organização do povo. Esse deslocamento operado pela montagem fica claro ao estudarmos a fala dos dramaturgos Chico Buarque e Ruy Guerra sobre a presença do povo na peça, em depoimento concedido ao DCE da PUC:

**Chico:** O povo está lá. A arraia-miúda<sup>1</sup> está lá. Ela não atua, ela assiste. Mas a intenção é esta. Ela não participa de nada, fica ali perplexa, vendo as coisas mudarem. Prometem reduzir os impostos... O papagaio diz: OBA. Se manifesta assim nessa base: fica triste, fica contente, mas ela não atua para a história.  
**Ruy:** E o Fernando desenvolveu mais isso cenicamente, criando desde o aleijado até passando pelos trabalhadores. Tem todo o desenvolvimento interno dessa arraia-miúda. Nós botamos como uma massa assim, de propósito, anônima, para ser trabalhada durante o espetáculo (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 13 – 14).

A fala de Chico Buarque descreve um povo perplexo e intencionalmente não participante. Isso não refletia os desejos do artista, mas uma leitura da conjuntura política de horizontes utópicos rebaixados. Já Ruy Guerra colocou a dramaturgia como ponto de partida para uma encenação; no momento da entrevista já estavam ocorrendo os ensaios, e Guerra presenciava os esforços de Fernando Peixoto em trabalhar a figuração do povo através do coro.

Os três aspectos do trabalho teatral em torno de *Calabar* aqui mencionados foram melhor analisados na dissertação “O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto”, que se encontra disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Ali também estão disponíveis, como anexos, as transcrições das gravações de áudio realizadas por Fernando Peixoto e Mário Masetti em 1973.

## Referências

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Cala a Boca Barbara** (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). PUC / RJ DCE, 1973. Disponível em: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>. Acesso em: 18 de maio de 2018.

---

<sup>1</sup> “Arraia-miúda” é uma maneira de se referir ao povo, à massa despossuída.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. **Calabar**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **O trabalho de encenação em Calabar (1973)**: o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi: 10.11606/D.27.2019.tde-13112019-125538. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13112019-125538/pt-br.php>. Acesso em: 22 de dez. 2019.

PEIXOTO, Fernando. **Depoimento sobre Calabar**. Rio de Janeiro: 18 nov. 1973. 1 fita cassete. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte.

PEIXOTO, Fernando; MASETTI, Mário. **[Conversa sobre o espetáculo]**. Rio de Janeiro: 14 nov. 1973. 1 fita cassete. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte.