

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. **A montagem de *Calabar* (1973): história de uma produção interrompida.** 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 trabalho aborda o trabalho teatral (sob o ângulo produtivo) em torno da encenação de *Calabar*. O texto de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra foi dirigido por Fernando Peixoto em 1973, produzido por Fernando Torres e Fernanda Montenegro, e censurado às vésperas da estreia. Trata-se de uma peça importante para compreender o teatro musical político no contexto da Ditadura Militar, sobretudo se estudada do ponto de vista de seu trabalho de encenação e processo censório.

PALAVRAS CHAVE: Encenação: Teatro Brasileiro: Teatro Musical Político.

ABSTRACT: This text addresses the theatrical work (under a productive angle) involving the staging of *Calabar*. The play written by Chico Buarque de Hollanda and Ruy Guerra was directed by Fernando Peixoto in 1973, produced by Fernando Torres and Fernanda Montenegro, and censored a few days before its debut. This play may contribute to a better comprehension of political musical theater in the context of the Brazilian dictatorship, particularly if it is studied from the perspective of the process of its staging and censorship.

KEYWORDS: Brazilian Theater: Political Musical Theater: Staging.

A dramaturgia de *Calabar* foi protocolada por Chico Buarque de Hollanda para análise da censura na Superintendência Regional do Estado do Rio de Janeiro, em março de 1973. Como de praxe, o processo foi encaminhado à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em Brasília. O texto foi, a princípio, liberado com “cortes em pelo menos sete páginas da peça”, e proibição para menores de 18 anos, conforme documento de 16 de maio de 1973. Maria Luiza Barroso Cavalcante, uma das censoras que emitiu parecer, pediu atenção para algumas páginas por conter “possíveis implicações de seu sentido político na atualidade”.

A peça era baseada na figura histórica de um soldado que mudou de lado na guerra: Domingos Fernandes Calabar, nascido em Pernambuco sob a colonização portuguesa, aliou-se aos holandeses que invadiram o Brasil no século XVII. Discutia-se o conceito de traição - algo que remetia às recentes tentativas de resistência contra o Regime Militar. O texto também tecia

analogias com a situação econômica do Brasil à época, submetido como estava a interesses estadunidenses.

Em junho do mesmo ano, os dramaturgos convidaram o diretor Fernando Peixoto para encenar a peça. Em julho, e por sugestão de Peixoto, definiram-se como produtores Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Agosto foi o mês de pré-produção e escolha de elenco, e os ensaios foram realizados nos meses de setembro, outubro e início de novembro. A encenação estava quase pronta, e chegaram a ocorrer ensaios com a presença de diversos espectadores: o diretor registrou em seus diários a presença de “dois garotos vendendo balas e chocolates na plateia” (Peixoto, 1980, p. 13) no último ensaio.

Às vésperas da estreia, o espetáculo foi barrado pela censura de forma bastante atípica. A censura, mesmo que prenhe de arbitrariedade, era regulada por etapas padronizadas. Miliandre Garcia (em seu artigo “A luta agora é na Justiça: o processo censório de Calabar”¹) descreve minuciosamente de que maneira os procedimentos burocráticos previstos pelos órgãos oficiais foram desrespeitados. Os prazos para emissão de parecer foram extrapolados; foram solicitados novos pareceres aos censores que, inicialmente, liberaram o texto; o Centro de Informações do Exército (CIE) emitiu um documento interno acusando a peça de subversão; o ensaio geral foi enfim suspenso e a peça adiada sine die (ou seja, sem que uma data futura fosse fixada). Em 13 de novembro de 1973, o que prevaleceu, nas palavras do encenador Fernando Peixoto, foi uma censura econômica: “mandaram dizer que não há proibição: apenas o texto ficará quatro meses preso para revisão. (...) E nós estamos definitivamente castrados. Agora resta encontrar o elenco para encerrar tudo” (Peixoto, 1980, p. 13).

O fim se deu pela impossibilidade econômica de manter os ensaios (por pelo menos mais quatro meses) sem previsão de estreia. O investimento já realizado na produção esperava ter retorno pela venda de ingressos. A

¹ GARCIA, Miliandre. “A luta agora é na Justiça: o processo censório de Calabar”. In: Dossiers – La dictadura em Brasil, nuevos abordajes. PolHis: Ano 5, nº 9, páginas 267 – 282.

produção empregava mais de 80 pessoas - não seria possível seguir pagando salários sem que o público pagante cobrisse esses valores. Apenas em 15 de janeiro de 1974 (aproximadamente dois meses após a produção ter sido desfeita) saiu a proibição oficial de *Calabar* para todo o território nacional. Em parte, por pressão dos artistas envolvidos: Ruy Guerra relatou, em entrevista concedida a nós, a importância política de o Estado assumir-se responsável pela censura. Com isso, afastou-se qualquer impressão de que o que houvera fora um cancelamento do espetáculo devido a dificuldades financeiras de uma produção mal administrada. Além disso, a oficialização da censura desobrigava os produtores (já cheios de prejuízo) de uma série de encargos trabalhistas. Houve, ainda, um embate judicial na tentativa de liberação do texto, protagonizado - sem grandes esperanças - pelos advogados de Chico Buarque e formalmente concluído em 19 de abril de 1974.

Descreveremos com mais vagar o curso destes acontecimentos, de forma a constituir uma visão do trabalho teatral (sob o ângulo produtivo) em torno da encenação de *Calabar*.

1. Trabalho inicial: o processo criativo da dramaturgia.

Chico Buarque e Ruy Guerra já eram amigos, mas encontraram-se como parceiros teatrais pela primeira vez na peça *O homem de la Mancha*. Tratava-se da tradução de *Man of La Mancha* (1965), musical de Dale Wasserman baseado no Dom Quixote de Cervantes, que já havia feito grande sucesso na Broadway. Flávio Rangel e Paulo Pontes traduziram o texto para o português, e Chico e Ruy se encarregaram de traduzir as canções. A estreia brasileira ocorreu no Teatro Municipal de Santo André em 1972.

Sobre *O homem de la Mancha*, Fernando Peixoto (diretor de *Calabar*, aqui em sua atividade de crítico) escreveu à época:

Flávio Rangel, antes de ter optado pela supervisão, já que a encenação original foi imposta pelos produtores (ou autores) norte-americanos, havia me contado rapidamente uma série de propostas que poderiam ter valorizado a peça (pretendia dinamitar a estrutura comercial do musical norte-americano, retrabalhando as canções e a partitura musical original; o texto de *Man of La Mancha* não significa nada de mais, mas seu tema permitiria uma encenação mais esclarecedora dos valores de liberdade tratados; (...) o espetáculo pertence ao universo do comércio teatral) (Peixoto, 2002, p. 188).

Ou seja: o desejo inicial de Rangel era o de adaptar um musical norte-americano, alterando sua forma (moldada pelos padrões da Broadway) e privilegiando o tema da liberdade. Este tema já havia sido discutido por ele em *Liberdade Liberdade*, peça musical escrita por Rangel em parceria com Millôr Fernandes e encenada pelo Grupo Opinião em 1965, claramente veiculada para criticar o então recente golpe militar.

É interessante notar que, no caso do musical *O Homem de La Mancha*, a censura não veio dos órgãos oficiais brasileiros. Foram os produtores norte-americanos que não permitiram a adaptação da peça aos interesses nacionais. Este modo de operar dos produtos importados da Broadway continua até hoje: a peça fora dos Estados Unidos é como uma franquia, que deve seguir os padrões da montagem original.

A crítica de Peixoto não considerou que a tradução das canções feita por Chico Buarque e Ruy Guerra operou algum grau de politização. Um bom exemplo é a canção principal, “Imposible Dream”, que no original tem por metáfora central a busca por tocar uma estrela inalcançável. Na tradução, a dupla incluiu versos inexistentes no original. Por exemplo: “Negar / Quando a regra é vender” (que sugere o tema da forma mercadoria); e “Sofrer a tortura implacável / Romper a incabível prisão” (uma provável alusão aos procedimentos dos militares no Brasil no início da década de 1970).

Parece significativo que o desejo de Chico e Ruy de escrever um musical brasileiro original tenha surgido nesta situação. A tradução das canções permitiu alguma criação, mas a arte da encenação (essencial para a linguagem teatral do século XX) foi limitada por padrões mercantis. Era melhor não depender da autorização de autores estrangeiros.

Foi então que a figura histórica de Calabar se tornou mote para um projeto conjunto de dramaturgia. Em entrevista, Ruy desmentiu uma afirmação recorrente a respeito do texto: a de que teria idealizado *Calabar* como filme e

que, por ausência de recursos, a trama tornara-se teatro: “Não foi requeitado”², afirmou.

Em entrevistas da época, os autores relataram a grande quantidade de pesquisas exigidas pela empreitada. O trabalho de escrita estendeu-se por um ano, e incluiu o estudo de documentos históricos da época das invasões holandesas - documentos em que o Domingos Fernandes Calabar real é mencionado. Já nessa fase, contaram com a colaboração de André Midani, influente representante da Phillips (empresa holandesa) no Brasil. Em sua autobiografia ele relata: “a pedido dos dois, entrei em contato com o embaixador da Holanda, solicitando sua interferência para que os documentos relacionados a Calabar, arquivados naquele país, fossem postos à disposição deles, o que foi acertado” (Midani, 2008, p. 122). Também foram feitas consultas com o historiador Sérgio Buarque de Hollanda (pai de Chico) e o estudo da obra *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão, com a qual *Calabar - o Elogio da Traição* tece intertextualidades.

Ruy Guerra os descreve nesse período: “a gente morava numa casa na Gávea. Era o nosso centro, o escritório; a gente trabalhava lá. (...) Nos lembro, Chico e eu, frente a frente, trocando páginas, reescrevendo ideias, ajustando palavras, afobados, frenéticos, quixotescos”. (Guerra apud Borges, 2017, p. 236). Os moinhos de vento já se viam no horizonte, mas a produção ocorria dentro de casa; segundo Chico: “era uma extensão da nossa amizade” (BUARQUE apud BORGES, 2017, p. 236). Texto finalizado, eles partiram para a etapa seguinte, necessariamente pública, coletiva e custosa: a montagem do espetáculo.

2. O encenador convidado.

Em palestra realizada na Cinemateca de São Paulo em 2017, Ruy contou que o primeiro diretor sondado foi Amir Haddad, “mas o Amir Haddad pediu um ano pra ensaiar. Trabalhar, formar atores, escola. E nós tínhamos recém-acabado de passar um ano pra escrever aquilo, e pareceu uma certa

² GUERRA, Ruy. Entrevista sobre Calabar. São Paulo, 02/03/2018. Entrevista a Nina Hotimsky.

sofreguidão esperar um ano pra ver o texto montado”³. Em entrevista concedida a nós, Guerra completou: “A gente achava que era importante, não só em termos pessoais nossos de trabalho, mas em termos políticos também, que a peça não ficasse presa tanto tempo”⁴.

Os autores, então, convidaram Fernando Peixoto para dirigir. Em entrevista à Rosângela Patriota, em 2001, Peixoto relatou que chegou a participar da finalização da dramaturgia: “Logo que começou o trabalho, quer dizer, antes de começar a ensaiar, antes de fazer os testes e tudo eu tive uma etapa de trabalho na dramaturgia mesmo. Eu lia o texto e discutia em reuniões muito frequentes com Chico e Ruy”⁵. De fato, no caderno de direção de Peixoto (disponível no Arquivo Fernando Peixoto), há anotações a respeito dessas reuniões.

Que o diretor tenha modificado o texto em conjunto com os dramaturgos é um dado importante para a compreensão do trabalho teatral. Ele revela que havia a abertura para o debate dentro da equipe, e que as funções especializadas permitiam algum grau de flexibilidade.

A escolha por Fernando Peixoto revela determinadas intenções a respeito da encenação. Peixoto vinha de uma sólida trajetória como ator e diretor – trabalhara com o Teatro de Arena e com o Teatro Oficina. Em 1973 já havia se separado do Teatro Oficina, pois possuía discordâncias ideológicas e de método de trabalho. Fernando Peixoto trabalhava para a construção de um teatro épico no Brasil, tanto através dos estudos e montagens de peças de Bertolt Brecht, como a partir do incentivo aos dramaturgos nacionais. A dramaturgia de *Calabar* já apresentava predisposições épicas, que provavelmente foram desenvolvidas nos ensaios pelo trabalho do encenador.

³ GUERRA, Ruy. Palestra realizada no dia 01/10/2017, na Cinemateca de São Paulo, como parte do Seminário “Arte e Revolução”. Transcrição nossa.

⁴GUERRA, Ruy. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 02/03/2018. Entrevista a Nina Hotimsky.

⁵ PEIXOTO, Fernando. **Calabar de 1973**. 01/05/2001. Entrevista a Rosângela Patriota. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto.

Ao mesmo tempo, há indícios de que Peixoto possuía uma boa abertura para a construção coletiva do discurso teatral. Em seu texto “Sete notas (pessoais) sobre a encenação no Rio em 1973”, em que reflete justamente sobre o trabalho de diferentes encenadores no ano em que *Calabar* foi ensaiado, afirma que “cada espetáculo é o resultado de um trabalho coletivo, complexo, contraditório e polêmico” (Peixoto, 2002, p. 182).

Especificamente sobre o processo criativo dos atores em *Calabar*, Peixoto relatou: “A relação de um com o outro era trabalhada em todos os detalhes, quer dizer, se trabalhava igual (...). Não havia para nós diferença entre o chamado “elenco” que faz aqueles personagens todos e a “figuração” digamos, que faz o povo”⁶. A dimensão coletiva e o espaço para a troca de ideias cultivado nos ensaios fazia especial sentido naquele momento histórico. Segundo Imara Reis, atriz da montagem, em entrevista concedida a nós: “Era uma válvula de escape pra ditadura, pra repressão externa. E de repente a gente não tinha mais esse lugar de respiro que eram os ensaios. Que era um lugar extremamente democrático”⁷.

Do ponto de vista das relações de trabalho, Peixoto foi um defensor da viabilidade material do teatro profissional brasileiro. É verdade que na juventude participava do núcleo gaúcho do CPC (Centros Populares de Cultura ligados à União Nacional dos Estudantes), em que o teatro era uma forma de militância. Nas produções dos CPCs, a maioria dos artistas criava sem receber dinheiro por isso. Mas os CPCs foram inviabilizados em 1964, quando uma das primeiras ações dos militares ao tomar o poder foi incendiar a União Nacional dos Estudantes.

Peixoto valorizava o teatro amador de qualidade. No texto “Desorientação e irresponsabilidade”, escrito em 1960 para o Correio do Povo de Porto Alegre, afirmou: “Não é necessário ser profissional para encarar o teatro com seriedade. (...) o fato de não viverem do teatro não permite menos

⁶ PEIXOTO, Fernando. **Calabar de 1973**. 01/05/2001. Entrevista a Rosângela Patriota. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto.

⁷ REIS, Imara. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 01/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

parcela de responsabilidade: há sempre um compromisso com o público, quando um espetáculo é encenado” (Peixoto, 2002, p. 26).

Mas Fernando Peixoto deixou Porto Alegre justamente para se profissionalizar. Posicionou-se publicamente a respeito do que chamou de “diáspora teatral interna”. Escreveu: “Artistas e técnicos vêm de todo o país, pressionados pela mesma falta de perspectivas em assumir nosso trabalho como profissão viável fora dos centros economicamente privilegiados” (Peixoto, 2002, p. 34).

Neste texto, delimita claramente esses centros no “chamado eixo São Paulo-Rio”. Sua vinda para São Paulo ocorreu em 1963, dez anos antes de ensaiar *Calabar* no Rio de Janeiro. Em 1973, Peixoto já era reconhecido como ator e diretor (além de crítico teatral e jornalista), e tinha na atividade teatral fonte importante de seu sustento.

Como crítico, costumava considerar as condições materiais de produção como dado importante para compreender uma obra. Em suas notas sobre a encenação no Rio de Janeiro de 1973, comenta o impasse a que Zé Celso chegara: “a inviabilidade, inclusive econômica, do prosseguimento de uma experiência de espetáculo marginal” (Peixoto, 2002, p. 186). Em sua preocupação por criar condições profissionais para o teatro brasileiro, inclusive através de políticas públicas para a cultura, em 1985 ingressou no quadro do Instituto Nacional de Artes Cênicas (posteriormente incorporado à Funarte), onde chegou a trabalhar como diretor do Departamento de Teatro.

Em certo sentido, esse posicionamento o diferencia de Amir Haddad, diretor convidado inicialmente para dirigir *Calabar*. Haddad já havia trabalhado como diretor e ator profissional (foi inclusive um dos fundadores do Teatro Oficina, em que Peixoto posteriormente trabalhou). No entanto, entre 1968 e 1970 optou por um posicionamento diferente, ao participar da experiência do grupo teatral A Comunidade: “Juntamo-nos para constituir um grupo liberto das injunções de um regime empresarial, queríamos o direito de errar sem estarmos sujeitos às leis do lucro, à ditadura das bilheterias”, disse ele à época

em entrevista ao Jornal do Brasil ⁸. Havia uma recusa à profissionalização, e os espetáculos do grupo A Comunidade eram viabilizados através de uma caixinha mensal com que cada integrante contribuía. Essa recente experiência pode ser relacionada com a demanda por um ano de processo criativo por parte do diretor, quando sondado para encenar *Calabar*.

Já a organização dos ensaios conduzida por Fernando Peixoto veio ao encontro da expectativa dos dramaturgos de produzir um espetáculo nos moldes profissionais, que tivesse sim viabilidade material através da bilheteria. O dinheiro inicial investido precisava retornar. Foi esse investimento que possibilitou o pagamento de salários para os trabalhadores de *Calabar* (atores, músicos, encenador, diretor musical, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, iluminador e equipe de produção) desde o período dos ensaios. 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.

3. As condições de trabalho.

“Era super bem pago, era bem legal. O Fernando [*Torres, produtor*] perdeu um dinheirão” ⁹. Assim Anselmo Vasconcelos definiu o seu cachê durante os ensaios de *Calabar*, e as consequências econômicas da censura.

O encenador convidou alguns atores com quem já gostaria de trabalhar; e para constituir o coro, realizou um processo seletivo em três etapas. A atriz Imara descreve: “todo mundo que fazia teatro naquela época, todos os membros de grupo de teatro foram fazer teste!” ¹⁰. Ela lembrava-se de ter tomado conhecimento dos testes pelo “boca a boca” - os artistas alertavam os colegas sobre a oportunidade de trabalho. No Arquivo Fernando Peixoto, pudemos verificar que os testes foram também divulgados no jornal. A redação era a seguinte: “Atores e atrizes para *Calabar* (Chico Buarque - Ruy Guerra).

⁸ HADDAD, Amir. **Construção, comunidade, comunicação** (Entrevista concedida ao crítico Yan Michalski). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 jun. 1969.

⁹ VASCONCELOS, Anselmo. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 07/07/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

¹⁰ REIS, Imara. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 01/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

Interessados em participar do elenco (qualquer idade, sexo ou cor), com ou sem experiência, disponíveis para ensaios a partir de 1ª DE SETEMBRO, sabendo cantar, procurar Fernando Peixoto no TEATRO MAISON DE FRANCE Hoje, 6a feira, a partir das 13 horas”.

Segundo Peixoto (na entrevista a Rosângela Patriota), 360 candidatos participaram da primeira fase, uma entrevista. 100 atores passaram para a segunda fase, de canto, sob responsabilidade do diretor musical Dori Caymmi. E 60 atores alcançaram a última etapa, os testes cênicos. Ao final, seriam selecionados quinze homens e doze mulheres ¹¹. No Arquivo Fernando Peixoto, consta uma tabela com o nome de todos os candidatos, e a nota em cada uma das três fases (aparecem as notas A ou B). Ao final da linha, um “S” para sim ou “N” para não, em sua maioria anotados a lápis - o próprio diretor relatou em entrevista o “medo de estar errado na escolha” ¹².

Constituída a equipe, iniciou-se uma rotina intensa de trabalho. Imara Reis lembrou que os ensaios ocorriam diariamente e duravam cerca de oito horas, e acrescentou:

Era todo mundo carteira assinada. (...) Até oitenta e pouco, teatro tinha carteira assinada. Contrato de trabalho como qualquer outro. A gente era trabalhador. Isso dava compromisso profissional que agora você não tem. Mandar embora uma pessoa que tem carteira assinada implica em algumas responsabilidades trabalhistas, um mínimo de segurança. Tanto é que todo mundo abriu mão, ninguém acionou o Fernando [Torres]. Entendeu? A gente ficou assim! Não só a gente perdeu um grande espetáculo, como a gente perdeu o emprego. Desemprego coletivo, pra essa curiola imensa! ¹³.

Interessante notar que os dois atores entrevistados manifestaram preocupação com a pessoa do produtor. Fernando Torres também era artista, estava próximo daquele universo - não era um produtor distante de uma grande corporação do entretenimento.

¹¹ PEIXOTO, Fernando. “Calabar de 1973”. 01/05/2001. Entrevista a Rosângela Patriota. Consultada no Arquivo Fernando Peixoto - CEDOC - Funarte.

¹² PEIXOTO, Fernando. “Calabar de 1973”. 01/05/2001. Entrevista a Rosângela Patriota. Consultada no Arquivo Fernando Peixoto - CEDOC - Funarte.

¹³ REIS, Imara. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 01/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

Renato Laforet, assistente de produção, acrescentou mais um dado em sua entrevista: mesmo antes da estreia, já se preparava uma circulação nacional do espetáculo. Ele estava responsável por organizar as viagens por diversas cidades de todo o Brasil. Segundo ele, a previsão era de que após a temporada carioca *Calabar* viajaria em turnê por aproximadamente um ano (tempo em que os contratos de trabalho de toda a equipe estariam garantidos).

Renato também era o responsável pela produção da cenografia e figurino. A “forma sofisticada de censura” - como definiu a censura econômica - lhe revoltava pela lembrança dos gastos já realizados, para além do pagamento de salários. Ele descreveu, a título de exemplo, o trabalho e o alto custo envolvido na realização dos figurinos de época: “As botas eram de couro, feitas sob medida, e iam até os joelhos!”¹⁴.

Assistente de produção que era, Laforet teve uma tarefa ingrata após o cancelamento da estreia: devolver o dinheiro dos ingressos que já tinham sido vendidos. Segundo ele, a primeira semana já estava lotada (“os mil e quatrocentos ingressos vendidos!”¹⁵), e havia 15 dias de reservas previamente realizadas. A possibilidade de retorno financeiro via bilheteria era real.

4. O investimento perdido.

A censura econômica causou grandes prejuízos: de acordo com Tânia Pacheco, “*Calabar* situava-se entre as produções mais caras do país, com investimento de 400 mil cruzeiros na época” (Pacheco, 1979, p. 96). Este mesmo valor é mencionado pelo crítico teatral Yan Michalski em seu livro “O palco amordaçado”. Segundo o conversor de moedas da página Acervo Estadão, este valor significaria hoje 2 milhões de Reais¹⁶.

Em outras fontes, encontramos valores diferentes. Segundo a historiadora Vavy Pacheco: “Nos arquivos do DOPS, a produção de Fernando

¹⁴ LAFORET, Renato. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 10/08/2016. Entrevista a Nina Hotimsky.

¹⁵ LAFORET, Renato. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 10/08/2016. Entrevista a Nina Hotimsky.

¹⁶ <http://acervo.estadao.com.br/> Consultado em 21/12/2017.

Torres Diversões dá como orçamento total da peça 290.750,40 cruzeiros” (Borges, 2017, p. 236). Cacá Teixeira, Diretor de Produção de *Calabar*, afirmou em entrevista ¹⁷ que o gasto foi de 300 mil Reais (talvez querendo dizer 300 mil cruzeiros, o que aproximaria o dado ao valor declarado no DOPS). No site oficial do Chico, temos o valor estimado em dólares: 30 mil ¹⁸. Apesar das mudanças na moeda brasileira e das oscilações do câmbio, é consenso que *Calabar* foi um grande investimento. Como ele foi viabilizado à época?

Segundo o diretor de produção Cacá Teixeira relatou em entrevista, o investimento inicial veio de três fontes: “A Phillips entrou com 100 mil, Chico Buarque com 100 mil e Fernando Torres Diversões com outros 100 mil” ¹⁹. Que o autor da peça investisse parte do dinheiro era prática comum - Chico Buarque já havia financiado sua peça anterior, *Roda Viva*, em 1968. Chico e Ruy Guerra iriam investir a mesma quantia de dinheiro, mas Ruy estava em dificuldades financeiras à época, e acabou devendo a Chico sua parte. Em entrevista, contou que a dívida acabou sendo perdoada pelo parceiro ²⁰. Chico já gozava de alguma estabilidade, conquistada por seu trabalho musical.

Outro terço do orçamento veio da empresa Fernando Torres Diversões, de Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Um espetáculo daquele porte demandava um esforço grande de produção, e a empresa, além de contribuir, financeiramente, acompanhou os trabalhos com sua equipe especializada. Na ficha técnica constam três trabalhadores dessa área: o próprio Cacá Teixeira, e seus assistentes de produção Renato Laforet (também entrevistado por nós) e Leda Borges.

A terceira parte do investimento é que faz de *Calabar* um caso particular. Como a multinacional Philips veio a investir em um espetáculo de caráter político? Cacá Teixeira fez questão de lembrar que, naquela época, não

¹⁷CHAVES, Carlos Alberto Teixeira. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 15/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

¹⁸ Segundo o site de Chico Buarque. <http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html> Consultado em 28/11/2017.

¹⁹ CHAVES, Carlos Alberto Teixeira. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 15/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

²⁰ GUERRA, Ruy. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 02/03/2018. Entrevista a Nina Hotimsky.

existiam mecanismos de incentivo fiscal (sistema em que uma empresa transfere recursos de impostos que já teria de pagar para uma produção cultural de sua escolha).

Do ponto de vista material, aquele era um momento em que a Indústria Fonográfica no Brasil se encontrava em ascensão – favorecida pelo modelo de modernização conservadora instalado pela Ditadura Civil-Militar. Havia recursos em caixa e boas razões para investir em Chico Buarque, artista que já fazia sucesso. O interesse da empresa por *Calabar* foi conquistado pela amplitude do projeto: Teixeira lembrou-se do chavão “leia o livro, escute o disco e veja a peça”²¹. O disco, é claro, seria gravado pela Philips²².

À época de *Calabar* o marketing experimentava novas estratégias. Segundo Midani, em sua autobiografia “Música, Ídolos e Poder - do vinil ao download”: “a gente quis também comprovar se era possível orientar de maneira mais adequada e certa a imagem do artista perante o público. Estava para nascer o marketing psicanalítico!!!!” (Midani, 2008, p. 87). Dentre as experiências publicitárias descritas no livro, o autor menciona artistas que construíram suas imagens apelando para religiosidade, casos amorosos, aparência física, naturalidade, opção política, entre outros fatores. Tudo em diálogo com o público alvo pretendido.

No caso de *Calabar*, traçou-se em parceria com a Philips o plano de aproveitar um espetáculo teatral de sucesso para promover o disco do já célebre Chico Buarque. Podemos aninhar a estratégia às novas experiências publicitárias então em curso. Não seria a primeira vez que se associaria uma peça teatral a um Long Play. Especificamente no contexto das peças de teatro musical político, produzidas após o golpe, *Morte e Vida Severina* (1965, com músicas de Chico Buarque para o texto de João Cabral de Melo Neto), *Opinião*

²¹ CHAVES, Carlos Alberto Teixeira. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 15/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

²² O Prof. Dr. Walter Garcia, na banca de qualificação deste mestrado, sugeriu a possibilidade de que a parte de investimento cedida pela Philips ao espetáculo fosse uma espécie de adiantamento dos ganhos que Chico Buarque receberia com a venda do LP. A pesquisa ainda não permitiu uma averiguação da hipótese, que é de todo o modo bastante interessante. Agradeço ao professor pela sugestão.

(1965), *Liberdade Liberdade* (1965), *Arena conta Zumbi* (1965), entre outros, geraram discos.

Infelizmente, em nosso caso, a censura do espetáculo estendeu-se para o uso do título *Calabar* em quaisquer outros meios, e o LP, que seria chamado de *Chico Canta Calabar*²³, foi lançado com o nome *Chico Canta*. Sem o título original, com letras inteiras censuradas e até a arte da capa proibida (originalmente o nome “Calabar” aparecia pichado em um muro, à semelhança de frequentes mensagens de protesto contra a ditadura), o LP fez muito menos sucesso que os demais álbuns de Chico Buarque²⁴. É por isso que o historiador Marcos Napolitano vê o fracasso do disco *Chico Canta* como uma “demonstração dramática do poder da censura sobre o mercado musical” (Napolitano, 2002, p. 5).

O interessante é observar que esse tipo de prejuízo estava previsto no cotidiano da empresa Philips. Vale incluir um dado pessoal: quem autorizou o financiamento da peça foi André Midani. O mesmo empresário que conseguiu documentos holandeses a respeito do Domingos Fernandes Calabar histórico para os autores, e que trouxe Chico Buarque para a Philips. Em sua autobiografia, ele confirma que “concordou em financiar parte da peça” *Calabar* (Midani, 2008, p.122), e revela diversos casos diferentes em que obteve prejuízos ao produzir obras importantes. Claro que quando um setor artisticamente consequente gerava perdas, outros setores precisavam garantir o lucro. Essa dinâmica da indústria fonográfica da época, já analisada por Marcos Napolitano²⁵, não caberá nos limites deste texto.

²³ Este título também seria uma menção irônica ao CCC, Comando de Caça aos Comunistas, que invadiu o espetáculo anterior de Chico Buarque (*Roda Viva*) e agrediu atores.

²⁴ Seu disco solo imediatamente anterior (*Construção*, de 1971) “nas primeiras semanas de lançamento, atingiu a venda de 140 mil cópias, índice comparável aos de Roberto Carlos e Martinho da Vila”. NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM, 2002.

RL:http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 2 abr. 2018. Página 5.

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM, 2002. URL: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 2 abr. 2018.

Se o prejuízo foi aceitável para a Philips, certamente não o foi para os dramaturgos, produtores, elenco e equipe contratados. Ao menos três espetáculos foram responsáveis pela recuperação financeira de parte dos envolvidos: as peças *O amante de Madame Vidal* (1973) e *A torre em concurso* (1974), e o show *Tempo e Contratempo* (1974). Esses três empreendimentos chamam a atenção por envolver mais de um integrante da ficha técnica de *Calabar*. A censura produziu (nas palavras de Imara) um “desemprego coletivo”; as saídas para a crise também foram parcialmente coletivas.

Mas um grande espetáculo foi impedido de vir a público, em um momento em que os debates que propunha se faziam urgentes. Também para os trabalhadores teatrais do período, a censura econômica reforçava o recado do regime: seus investimentos, tão necessários para a continuidade das pesquisas artísticas, estavam constantemente ameaçados. Não apenas pela crise de público ou pela instabilidade própria da área. A arbitrariedade e violência da Ditadura Civil-Militar se manifestavam dessa nova maneira, somando-se aos mecanismos oficiais de censura.

Referências Bibliográficas

ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de e PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

BORGES, Vavy Pacheco. **Ruy Guerra - paixão escancarada**. São Paulo: Boitempo, 2017.

GARCIA, Miliandre. “A luta agora é na Justiça: o processo censório de Calabar”. In: **Dossiers – La dictadura em Brasil, nuevos abordajes**. PolHis: Ano 5, nº 9, pp 267 – 282.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder - do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. In **Actas del V Congreso Latinoamericano** IASPM, 2002. URL:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 2 abr. 2018.

PEIXOTO, Fernando. "Duas vezes Calabar". In BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. **Calabar**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

PEIXOTO, Fernando. "Sete notas (pessoais) sobre a encenação no Rio em 1973 (acompanhadas de um post-scriptum)". In **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

Entrevistas

CHAVES, Carlos Alberto Teixeira. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 15/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

GUERRA, Ruy. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 02/03/2018. Entrevista a Nina Hotimsky.

LAFORET, Renato. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 10/08/2016. Entrevista a Nina Hotimsky.

REIS, Imara. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 01/08/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

VASCONCELOS, Anselmo. **Entrevista sobre Calabar**. São Paulo, 07/07/2017. Entrevista a Nina Hotimsky.

Outros Materiais

GUERRA, Ruy. Palestra realizada no dia 01/10/2017, na Cinemateca de São Paulo, como parte do Seminário "Arte e Revolução". Transcrição nossa.

HADDAD, Amir. **Construção, comunidade, comunicação** (Entrevista concedida ao crítico Yan Michalski). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 jun. 1969.

PEIXOTO, Fernando. **Calabar de 1973**. 01/05/2001. Entrevista a Rosângela Patriota. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto.

<http://acervo.estadao.com.br/> Consultado em 21/12/2017.

<http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html> Consultado em 28/11/2017.