A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978

O teatro tem um compromisso histórico porque, antes de mais nada, ele é um entretenimento do presente, ele participa de uma coisa que está dentro da alma humana, que é o jogo, o prazer do jogo.¹

O “prazer do jogo” que o teatro despertava nos anos 60/70 foi bastante tortuoso para os dramaturgos. Exercer o espírito lúdico, cumprir o “compromisso histórico”, era bastante difícil, visto que nos palcos não se podia traduzir a realidade daqueles tempos.

A relação conflituosa entre a Censura e as peças de Chico Buarque assemelha-se à situação de jogo que Joan Huizinga descreve em sua obra *Homo ludens*,² quando se refere ao espírito lúdico como

um elemento presente em todas as instâncias da sociedade.

No jogo, ao qual nos referimos – Censura versus Chico Buarque –, a primeira tinha como trunfos as leis, aliadas a um aparato repressivo, e, no outro extremo, o dramaturgo Chico Buarque, que respondia a esse clima de “terror cultural” por intermédio de uma linguagem simbólica, buscando em seu universo dramático discutir temas como miséria e injustiça social.

Os militares acreditavam que a sociedade brasileira estava ameaçada pelo comunismo, contra o qual se engajaram numa “guerra ideológica”, cuja missão era afastar o “perigo vermelho” do país. O combate à subversão foi o pretexto

utilizado para promover o aprimoramento dos mecanismos de repressão no país.

O espírito lúdico do jogo, ressaltado por Huizinga, ou seja, o desejo de competir ou jogar com o objetivo da vitória, correspondia ao desejo dos militares que se mantiveram à frente do governo por mais de duas décadas. A vitória cobijada significaria o controle majoritário da sociedade brasileira. Dentro desse contexto, configurou-se nos anos posteriores ao golpe militar o embate entre a Censura e o teatro.

A CENSURA ENTRA EM CENA

Nos pareceres do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), emitidos sobre as peças de Chico Buarque, os espetáculos eram caracterizados como atentados à moral e aos bons costumes, aos valores religiosos, e, principalmente, uma ameaça ao regime vigente. Com base nesses princípios, os censores justificavam os inúmeros cortes e a permissão ou não para a encenação das peças.

Percebe-se que, em todos os segmentos da sociedade, o governo militar mantinha um sofisticado aparelho para consolidar o poder. Além da Censura, dispunha também de órgãos militares e civis de segurança e informações que acumulavam em seus arquivos extensa documentação sobre os cidadãos considerados “subversivos”, como verificamos no relatório sobre Chico Buarque elaborado a partir da inspeção de um agente do

DOPS a um show do cantor na PUC-Rio, em 1973:

O cantor Chico Buarque, nascido a 19/6/44, ex-aluno de arquitetura da Faculdade Mackenzie. É membro de um grupo de cantores e compositores que vem se constituindo num dos principais meios de ação psicológica sobre a classe universitária, onde através de pseudos shows divulgam músicas proibidas pela Censura, em cujas letras denotam ostensivamente seu caráter subversivo.⁵

Observamos, no documento em questão, que o autor Chico Buarque é enquadrado, a partir do olhar vigilante dos agentes da Polícia Federal, como pertencente a grupos de artistas que promoviam a contestação política no país.

No caso brasileiro, nos anos 60/70, afora a vigilância e controle exacerbados por meio de leis e instituições, ocorreu a “correção”, que, no nosso caso, pode ser traduzida como repressão, sinônimo ainda de prisões, exílios, seqüestro e tortura.

Procederemos, portanto, à análise dos pareceres de quatro peças: *Roda viva* (1968), *Calabar – o elogio da traição* (1973), *Gota d’água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978).

ANÁLISE DOS PARECERES

Roda viva

A incursão de Chico Buarque como dramaturgo⁴ foi marcada por muita expect-

tativa em torno da nova experiência do artista. A peça despertou na mídia extremadas opiniões e a Censura vislumbrou no espetáculo uma violação dos preceitos morais e religiosos, além de caracterizá-lo como “subversivo”. Os censores destacaram numerosos elementos localizados no texto, que consideravam conspirarem contra o governo.

O parecer do censor Luiz Menezes classificava a obra de Chico Buarque de “coisa” e, a partir disso, descrevia, em seu longo relatório, os “perigos” que a peça oferecia ao público:

Depois que se assiste a esta “coisa” que denominaram peça teatral, temos a impressão de que o público é quem agora vai fazer uma greve contra a Censura, por não estar fazendo censura. (...) Gritos histéricos de “ABAIXO A DITADURA”, “FORA COM OS GORILAS”, e um encaixe de 48 horas, que no segundo ato é dito pelo bêbado, nestes termos: – “Meus senhores, um tenente do glorioso Exército Nacional deu voz de prisão à artista Tônia Carrero; será que ele não sabia fazer mais nada com ela, porra”.⁵

O censor, além de desqualificar a obra do autor, também considerava impróprios os manifestos dos atores (Abaixo a ditadura; Fora com os gorilas), que divergiam assim das estratégias do governo de transmitir à sociedade brasileira um clima de normalidade no país.

A Censura nesse período era represen-

tante do Estado autoritário, no uso de suas atribuições para cumprir a determinação de impedir a realização da peça, pois julgava que *Roda viva* denegria os valores morais da sociedade brasileira. O censor justificava o uso da violência para conter movimentos de oposição ao governo, buscando respaldo para tal atitude nas leis vigentes.

Havia, ainda, a preocupação com os slogans ditos pelos atores durante o espetáculo, visto que os censores interpretavam tais palavras de ordem como incitação à derrubada do governo. O censor finalizava o parecer reivindicando atitudes mais efetivas em relação aos movimentos políticos que fermentavam naquele período:

Não se pode mais exercer o poder de polícia previsto na Constituição, porque a cada investida da autoridade policial ameaças são feitas ostensivamente de que vão recorrer a autoridades superiores e que novas greves de protesto vão derrubar aquilo que não somos nós que fazemos, as leis, mas tão-somente procuramos aplicar dentro de nossas estritas e formais atribuições. Ou reagimos com a lei que ainda está do nosso lado, ou teremos de sucumbir diante de tanta retaliação desmoralizante...⁶

No trecho final, é flagrante a preocupação diante do clima de manifestações públicas (campanhas de protesto, greves e agitações) que explodiam em várias cidades do país.

O censor transferia para os órgãos de segurança, representados no documento pela Polícia Federal, a responsabilidade de punir os envolvidos com atos políticos contra o governo.

Diante dessa “rede” de poder configurada nesse período, concordamos com Michel Foucault quando afirma que o poder “só funciona em cadeia”,⁷ e, conforme o que podemos observar no documento em questão, era responsabilidade da Polícia Federal auxiliar a Censura na identificação de “agitadores” políticos atuantes no interior dos setores sociais. Novamente, destacamos a “subversão” como o elo entre os documentos analisados neste artigo.

O censor paulista Mario Francisco Russomano cita, entre diversos aspectos, a “tática subversiva” empregada na peça. Relatava que os produtores da peça seriam punidos por não terem respeitado as ordens da Censura, que era a de suprimir do espetáculo o que ele definiu como “vícios de gesto e linguagem”.

Valorizando sempre a função da Censura em se lançar na defesa dos interesses da sociedade, o censor afirmava:

Certo estava, como esta, o colega censor Luiz Menezes em seu parecer, que procurou dar exaltação à defesa da moral social média, como se fosse um grito de alerta às autoridades públicas em geral, da mesma forma como empresários irresponsáveis permitem as exaltações imorais ou subversivas de

peças teatrais que afrontam a sociedade.⁸

Verificou-se no documento as representações simbólicas do Estado autoritário, visto que o censor, representando os valores dominantes, mais uma vez desqualificava a obra de Chico Buarque, identificando “exaltações imorais ou subversivas” nas peças deste autor. Analisava a peça em questão sob o ponto de vista bélico, já que dividia o espaço na sociedade entre “eles” e “nós”: “enquanto ‘eles’ sabem o que fazer e enquanto não houver firme diretriz censória, estaremos sempre lutando sem trincheiras, sentindo-se a falência da autoridade, como outrora, antes da Revolução de 31 de março”.⁹

Foucault considerava que as “resistências ao panoptismo”¹⁰ deveriam ser analisadas a partir dos aspectos “táticas” e “estratégias”, lembrando que a cada investida de poder resultaria uma reação imediata. Conforme notamos no trecho assinalado, o censor resiste diante do que ele acreditava se tratar de uma “guerra ideológica”, reivindicando o endurecimento do regime como resposta ao avanço do “inimigo”. A palavra “luta”, empregada pelo censor, segundo Foucault, sempre integrava o léxico dos discursos políticos.

O relatório dos censores Dalva Janeiro e Antônio Celso Adelezzi, elaborado em conjunto, permite observar de que modo se aplicavam os “mecanismos de resistência” em relação à Censura:

Tendo assistido por três vezes ao espetáculo em tela, podemos afirmar que o mesmo vem sendo representado dia-a-dia de maneira diversa, em desacordo, portanto, com o texto original aprovado pelo SCDP e que só agora nos chega às mãos. (...) Entre as alterações encaixadas no texto podemos citar, por exemplo: palavras e expressões de baixo calão (...) ofensas à platéia (...) expressões como 'Abaixo a ditadura', 'Fora com os gorilas', 'Só o povo armado derruba a ditadura'.¹¹

Os cortes previstos pela Censura não foram devidamente respeitados durante a encenação, pois o autor se utilizou de um artifício para não acatar as disposições censórias, ou seja, resistiu à autoridade da Censura. Portanto, os censores organizaram um levantamento minucioso de aspectos da peça que consideravam incompatíveis para a sua liberação, e deliberaram que, como vinha sendo representado, o espetáculo tinha como características:

1)a imoralidade: através de um excesso de palavrões circunstancialmente descabidos e, principalmente, de gestos obscenos que ofendem o sentimento do pudor médio da coletividade brasileira de nossos dias e que se tipificam como ultraje público ao pudor...

2)a subversividade: pelo incitamento da platéia a uma tomada de posição contra o regime.

3)a irreverência e o deboche: no res-

peito a tudo e a todos (autoridades, militares, sacerdotes, platéia...) ferindo normas e preceitos de nossas mais dignas tradições morais, sociais, religiosas e culturais.

4) o sensacionalismo: no desacato às autoridades e na tentativa de desmoralização da Censura.

5) a improvisação: pelas alterações constantemente efetuadas e taxativamente proibidas...¹²

À Censura cabia o papel de identificar, nas obras que julgava, os aspectos que não condiziam com a ideologia do regime vigente. Assim, os elementos arrolados anteriormente pelos censores "desqualificavam"¹³ o discurso do "outro" – o dos artistas –, refletindo desse modo a "dominação simbólica" presente no discurso da Censura, visto que um dos meios de afirmação do poder é o controle dos discursos.

A preocupação desses agentes do Estado em caracterizar e identificar seus opositores se assemelhava ao que Foucault denominava de "quadriculamento disciplinar", pois, segundo ele, essa técnica de poder se baseava na determinação de saber: "quem é ele, onde deve estar, como caracterizá-lo, como reconhecê-lo, como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante".¹⁴ Sabemos que a Censura exercia com esmero esse "quadriculamento" analisado por Foucault, visto que representava uma das

numerosas instituições que serviam ao Estado, e, portanto, as informações obtidas eram trocadas entre elas, ou seja, o censor, ou o agente da Polícia Federal, ou do DOPS, tinha condições de esquadrihar a vida de qualquer cidadão que pudesse ser considerado um opositor ao governo.

Manter segmentos como o da classe artística sob rígido controle significaria para o governo o que Foucault referia-se à “utopia da cidade perfeitamente governada”,¹⁵ isto é, uma cidade cujos principais mecanismos de controle sobre os indivíduos seriam a “hierarquia” e a “vigilância”.

Calabar – o elogio da traição

A proibição de *Calabar* representou um dos inúmeros atos de despotismo cometidos pela Censura. Retomando a definição de Foucault sobre o “exame” que proporcionava um “arquivo inteiro de detalhes e minúcias”,¹⁶ observamos tais aplicações desse procedimento no formato dos pareceres responsáveis pela análise da peça.

Os censores examinavam a peça a partir de aspectos bastante minuciosos: descrição das cenas, época, gênero, linguagem, mensagem, tema, enredo, cortes, conclusão, dentre outros itens. E o novo “saber” produzido sobre a peça era analisado com base nas normas da Censura. A censora Maria Luiza B. Cavalcante observou que a peça tinha um caráter polêmico, visto que apresentava uma

nova leitura em torno do personagem histórico “Calabar”:

Peça que traz sentido controverso a passagens da história pátria, com textos em que se generalizam aspectos políticos intrínsecos, levantando a tese da meritocracia dos feitos de Calabar (...) Chamo atenção dessa chefia para textos assinalados às págs. 61, 68 e 70 para possíveis implicações de seu sentido político na atualidade.¹⁷

De acordo com a visão dos militares, a história oficial que consagrava Calabar como um “traidor” não deveria ser discutida, pois poderia propiciar uma reflexão crítica no público, além de despertar o debate de temas que sugeririam um paralelo com o momento presente.

Um dos diálogos da peça mereceu ser assinalado no parecer por identificar sentido controverso:

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 for. 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.¹⁸

Percebemos na fala de Bárbara muitas referências à questão da liberdade, insinuando a forte opressão que o país vivia

desde 1964. O trinômio “enforçar, retalhar, picar” se aproximava dos procedimentos utilizados pelos órgãos de repressão, que institucionalizaram a tortura nos interrogatórios, resultando muitas vezes em assassinatos de brasileiros que, assim como Calabar, tinham ideais e por isso foram denominados “traidores” da pátria. A censora recomendava a peça para maiores de dezoito anos.

Em outro parecer, observamos que o mesmo tema, ou seja, a “traição” de Calabar, inquietava os censores, que argumentavam que tal discussão despertaria uma reflexão no público sobre qual seria o melhor governo para o país:

O autor enfoca um tema que pode acirrar polêmicas: a participação de Calabar na briga entre portugueses e holandeses. (...) 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 os pioneiros efetivos e naturais na missão de conquista de nossa civilização. Ainda, exploram a traição de Calabar, colocando-a ao nível de debate...¹⁹

Observamos que o censor se preocupa em assinalar na peça elementos que despertassem “polêmicas”, isto é, considerava inoportuna a proposta dos autores em fazer uma releitura desse capítulo de nossa história, justamente durante um período político de exceção.

Essa disposição do governo de reprimir a ampla discussão de temas de interesse nacional contribuiu para a interdição da peça em todo o país. No ofício do diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, coronel Israel Coppio Filho, ao ministro verificamos as possíveis razões para a proibição do espetáculo:

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.²⁰

O ofício permite observar que o diretor faz uso de uma visão positivista da história – que tem como propósitos exaltar os grandes “heróis” e grandes “acontecimentos históricos” –, tecendo críticas aos autores que, de acordo com a Censura, promoveram um desacato aos valores nacionais, já que a peça exaltava a figura de um “traidor”.

Após submeter a peça à apreciação de diversas análises dos censores, a Censura decidiu classificar *Calabar – o elogio da traição* para maiores de 18 anos. Entretanto, meses depois, esse mesmo órgão revogou tal decisão, optando por reexaminá-la.

Apesar da estréia estar prevista para 8 de novembro de 1973, a Censura não liberou o espetáculo, transformando a espera pela liberação numa longa agonia, que só se encerrou em 15 de janeiro de 1974, com o veto total à encenação.

Chico Buarque, inconformado com a atitude arbitrária, recorreu à Justiça e impetrou um mandado de segurança junto ao Tribunal Federal de Recursos contra a decisão do então diretor-geral do Departamento de Polícia Federal. Todavia, a tentativa foi em vão, pois a proibição não foi revista pelas autoridades.

Gota d'água

Acreditamos que os censores se tornaram mais atentos às discussões propostas em *Gota d'água* tendo em vista a decisão dos dramaturgos Chico Buarque e Paulo Pontes em focalizarem a realidade brasileira.

Diversos pareceres elegeram como principal agravante para a não liberação do espetáculo, a crítica ao regime, especialmente a política promovida pelo governo em relação ao sistema habitacional. Apesar da enormidade de cortes a palavras e diálogos, o texto foi enfim liberado com classificação para maiores de dezoito anos.

A crítica à política econômica implantada pelo então governo foi relatada por José do Carmo Andrade como um dos eixos desenvolvidos na peça.

O censor didaticamente analisou a peça

tendo em vista dois aspectos da trama: o "amoroso" e o "socioeconômico", enfatizando mais este último:

Essa trama secundária detém-se na abordagem da política habitacional de forma, a nosso ver, tendenciosa, enfatizando sua mensagem uma completa rejeição a um sistema do modelo econômico brasileiro (...) O Creonte enfocado, personagem de incalculável poder, e sobre quem cai a culpa da grande oneração do custo do imóvel, tende a confundir-se com o governo brasileiro.²¹

Consideramos que a associação do personagem Creonte com o Estado, cogitada no parecer, possivelmente tenha representado para o censor a comparação a um personagem que, além de dispor do poder econômico, faz uso da violência para a defesa dos próprios interesses. Tomando por base essa analogia, o público poderia identificar em Creonte características referentes aos militares que ocupavam o poder.

Nesse parecer, percebe-se o que poderíamos denominar de embate simbólico, devido à disputa entre dois discursos concorrentes: o oficial e o dos grupos opositores ao governo, representados aqui pela classe artística, ambos buscando legitimar a sua versão daquele momento histórico.

Enquanto no parecer anterior o censor se posicionava contra a liberação da peça, o censor Avelino Gambim recomen-

dava a liberação, desde que respeitados os cortes no texto e a classificação para maiores de 18 anos.

A caracterização da insatisfação popular representou um dos pontos desfavoráveis considerados pelos censores na análise da peça. No parecer em questão, outros fatores despertaram a atenção da Censura, como a contestação política e referências à injustiça social no país:

trata-se de uma adaptação da tragédia grega *Medéia*, a temas da realidade social brasileira, fazendo críticas à mesma. (...) incita à revolta e ressalta os contrastes sociais entre ricos e pobres, exageradamente, contestando a estrutura político-financeira do governo, que estaria protegendo os ricos e deixando à sorte destes os pobres. Ainda, há diversas passagens com palavras de baixo calão.²²

Visando minimizar as questões sociais presentes no texto, o parecer assinalava diversas páginas indicando a exclusão de palavras ou expressões que não contrariassem as normas ditadas pela Censura.

A dimensão política da peça também é identificada no parecer de Marina Duarte. De acordo com a censora, a versão dos autores para a tragédia grega *Medéia* era uma estratégia para burlar a Censura. Destacava no texto questões relacionadas aos aspectos político e sociais da realidade brasileira:

Gota d'água não é a nosso ver uma adaptação ou modernização de *Medéia*

do grande Eurípedes. É preciso, antes de qualquer apreciação, desnudar a verdade intencional dos autores. Este é o papel que nos cabe (...) concluímos que ao sentido clássico da tragédia foram enxertadas distorções subversivas da problemática, apoiadas em equações resolutivas de linha materialista-marxista.²³

No parecer estudado, percebemos a aplicação do que Foucault afirmava, referindo-se ao "exame", como um dos mecanismos de controle. Segundo ele, o indivíduo, a partir deste procedimento, se tornou um "objeto descritível e analisável",²⁴ facilitando assim a classificação dos indivíduos no interior do grupo social. A censora argumentava que o texto apresentava "distorções subversivas", orientadas por uma "linha materialista-marxista", e, portanto, os autores eram identificados como artistas que, por meio de suas obras, desempenhavam atividades políticas.

Assim como no parecer anterior, outra vez verifica-se a intenção da Censura em retirar dos textos qualquer alusão à contestação ao regime. A censora Selma Chaves elegeu a crítica social como o fio condutor da peça:

Os autores com muita sutileza introduzem crítica irônica ao problema habitacional focalizado nos nossos dias, ao que se refere à dispensa de juros e correção monetária das dívidas. Usando as duas classes, capitalista e proletariado, para melhor enfoque da

ação, os autores conseguem que o público assista ao esmagamento da classe menos favorecida, pelas necessidades, com promessas vazias...²⁵

“O problema habitacional” e os antagonismos entre a classe “capitalista e proletariado” constituíam alvos da Censura, por representarem um discurso “desqualificado” pelas autoridades, pois divergia do discurso oficial, ao questionar publicamente o governo.

Ópera do malandro

Ópera do malandro, tal como as peças anteriores de Chico Buarque, passou pelo crivo da Censura sempre deixando como marca a polêmica, em virtude dos temas relacionados à realidade brasileira. A princípio, a Censura no Rio de Janeiro vetou o espetáculo, contudo, em Brasília, a peça foi liberada com cortes e imprópria para menores de 18 anos.

A censora Mirtes de Queiroz afirmava que o autor desejava explicitar, por meio do enredo da peça, a situação de opressão vivenciada pelos grupos marginalizados que eram manipulados pelas elites do país. Condição a liberação do espetáculo aos diversos cortes a expressões e palavras que apresentavam teor político:

Desde que o trabalho censório caia na análise da obra e não do autor, podemos sugerir que esta peça seja liberada, uma vez cortadas as frases abaixo discriminadas, com as quais (...) quaisquer intenções negativas que poderi-

am estar veladas entre as entrelinhas do texto: pág. 4 – inspetor (2 vezes), pág. 5 – comunista (2 vezes) (...) p. 38 – fez-se irmão do general (...) p. 46 – abaixo a corrupção (...) p. 50 – subversivo, p. 66 – Cuba (3 vezes).²⁶

A censora esclarecia que caso o julgamento fosse sobre o autor, o espetáculo não seria liberado. Acreditamos que tal revelação estava associada ao fato do dramaturgo ter tido sua trajetória artística acompanhada pela Censura, tanto no âmbito da música como do teatro.

As referências contra o governo estariam diluídas ao longo do texto, e em seu parecer assinalou palavras e frases que segundo ela apresentavam “intenções negativas”, tais como: “inspetor”, “comunista”, “general”, “abaixo a ditadura” e “Cuba”. A palavra “inspetor” estava censurada, pois na peça o personagem estava envolvido com contravenção. Em relação à “Cuba”, “subversivo” e “comunista” as referências eram muito claras, pois tais palavras remeteriam à ideologia contrária ao regime imposto desde o golpe militar de 1964. Cuba representava para os governantes desse regime o ícone do comunismo, país que em 1959 proclamou a revolução socialista que passaria a ser almejada pelos demais países da América Latina.

Observamos, também, no parecer de Lígia Barreto Ferreira destaque para os “aspectos negativos” de *Ópera do malandro*, pois citava, como exemplo, o envolvimento das autoridades policiais

com o crime organizado. Por essa razão optou pela retirada de diversas passagens do texto:

Objetivando contornar os aspectos negativos da peça, principalmente no que diz respeito à mensagem que o autor pretende dar de corrupção de instituições e órgãos públicos, a saber: a POLÍCIA, retratando o INSPETOR CHAVES; e a JUSTIÇA, apresentando um juiz pusilânime, sem qualquer força moral, reduzido à condição de mero lacaios de Chaves, optamos por efetuar cortes em todas as cenas, diálogos e marcações que sugerissem o envolvimento da autoridade policial com os marginais, além de eliminarmos a figura do juiz, e fazendo a supressão de qualquer referência que pudesse ferir a dignidade e interesses nacionais. Acreditamos que procedendo desta maneira, a mensagem política de contestação ao sistema restará inócua, podendo a peça ser liberada sem maiores restrições.²⁷

A partir da determinação da censora em suprimir desde diálogos até as marcações de cena, entendemos bem como o poder se instala, visto que “em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atividades, seus discursos”,²⁸ conforme afirmou Foucault. O gestual dos atores e especialmente os diálogos eram objeto de vigilância por parte da Censura, que tentava interpretar qualquer mensagem contestatória que

pudesse estar subentendida.

O ofício do chefe do SCDP, Augusto da Costa, apresentava os argumentos que justificavam a proibição da peça. Relatava que após a averiguação de diversos pareceres a respeito da *Ópera do malandro*, concluiu que, devido ao excesso de cortes previstos e à unanimidade entre os censores em afirmar que a mensagem da peça era a contestação ao regime vigente, a interdição do espetáculo era a melhor resolução. Acrescentou, inclusive, que tal decisão contribuía para a preservação da imagem da Censura, pois considerava que caso a referida peça fosse aprovada, este órgão seria desmoralizado publicamente:

A peça é toda ela uma desmoralização constante da polícia, do juiz, do general, dos órgãos governamentais etc. (...) além da pornografia farta num linguajar de mais baixo calão, sem qualquer mensagem final positiva. Após as considerações acima AVOCO para efeitos de revisão a peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque Hollanda (...) VETANDO a referida obra, por considerá-la nociva aos interesses do regime vigente, ofensiva às autoridades constituídas e contrária à moral e aos bons costumes.²⁹

Verificamos no documento, mais uma vez, o “saber dominado”, já que o chefe do SCDP caracterizava a peça a partir de três aspectos: “nociva aos interesses do regime vigente”, “ofensiva às autoridades constituídas” e “contrária à moral e

aos bons costumes". Com base nesse trinômio, a Censura "desqualificava" a obra do dramaturgo, pois esta representava uma outra construção da realidade daquele momento.

De acordo com a decisão da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP/DF), o espetáculo foi liberado com cortes, sendo classificado para maiores de 18 anos, em 5 de abril de 1978, e condicionado à análise do ensaio, conforme rotina da censura teatral.

A liberação da peça, obtida em Brasília, teve como respaldo pareceres como o do censor Wilson de Queiroz Garcia, que considerava que a partir do cumprimento dos cortes assinalados no texto, a peça poderia ser liberada após análise do ensaio geral:

A presente adaptação tem, a meu ver, condições de ser encenada, desde que retiradas do espetáculo algumas passagens que podem ser entendidas pelo público espectador como críticas ao momento atual e relacionadas com o nosso dia-a-dia (...). Por ser uma peça forjada no submundo, ela tem um linguajar de baixo nível, agressivo. Em alguns diálogos onde mais evidente se tornava a vulgaridade desse linguajar, recomendamos cortes (nas páginas já mencionadas). (...) Também fiz questão de retirar do texto toda a conotação política que se lhe pudesse ser emprestada, como alusões a sindicatos livres (embora de prostitutas), eleições, títulos de eleitor, reajustes salariais etc.³⁰

O censor entendeu que a obra não abordava nenhum fato inédito, já que temas como prostituição, contravenção e corrupção de policiais sempre existiram na sociedade. A respeito do envolvimento de policiais com negócios ilícitos, acreditava que a crítica manifestada na peça se tratava de um elemento isolado, não atingindo a corporação como um todo. Em relação à linguagem vulgar empregada nos diálogos, considerava que condizia com a realidade abordada na peça, o universo marginalizado da sociedade, povoado de prostitutas, gigolôs, biscateiros, contraventores etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma passagem de José Arrabal sintetiza bem o significado da "década do AI-5": "a década que termina não é de má, nem de boa lembrança. Foi uma empreitada de definições, um tempo de terror cultural, sobretudo um tempo de duras lições".³¹ A avaliação de Arrabal aproxima-se da análise do crítico Yan Michalski no tocante às "duras lições" vivenciadas por esta geração. O crítico afirma que "a dramaturgia, por natureza mais exposta aos rigores da censura, produziu apesar de tudo uma geração de autores muito talentosa e cheia de fortes personalidades. (...) foi possível fazer um teatro muito estimulante nos tempos de ditadura".³² Consideramos que a dramaturgia de Chico Buarque representou essa geração de artistas que não sucumbiu diante da intransigência da Censura.

Acreditamos que a atuação da Censura, ao longo dos sucessivos governos militares, foi extremamente prejudicial às gerações posteriores ao golpe militar de 1964, visto que estas não dispunham de canais para expressar a crescente insatisfação e angústia, e, portanto, encontravam-se sufocadas e impotentes diante dos anos de arbítrio que se prolonga-

vam dia após dia. No entanto, essa interdição à sociedade talvez tenha servido de estímulo para que intelectuais e artistas não permanecessem calados e buscassem, por meio de soluções criativas, decodificar para o restante da sociedade a realidade que estava disfarçada sob o manto do progresso e da legitimidade.

N O T A S

1. Guilherme Figueiredo, *Ninguém faz teatro a favor*, apud Sonia S. Khêde, *Censores de pincênê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p. 175.
2. Joan Huizinga, *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 1996.
3. Relatório elaborado pela Divisão de Operações do Departamento de Ordem Política e Social – Seção de Buscas Especiais, a respeito do show de Chico Buarque realizado em 10 de junho de 1973, no auditório B-6 da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Arquivo Nacional/RJ.
4. Chico Buarque inicia sua participação no teatro, musicando o poema de João Cabral de Mello Neto, “Morte e vida Severina”, em 1965, encenado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA).
5. Parecer do censor Luiz Menezes. Seção de Censura Federal da Delegacia Regional do DPF/GB. Rio de Janeiro, 17/2/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229, livro 1/reg. 8-AN/DF.
6. idem.
7. Michel Foucault, *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1996, p. 183.
8. Parecer do censor Mario Francisco Russomano. São Paulo, 15/7/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229, livro 1/reg. 8-AN/DF.
9. idem.
10. Michel Foucault, op. cit., p. 226.
11. Pareceres dos censores Dalva Janeiro e Antônio C. V. Adelizzi enviados para a Delegacia Regional de São Paulo. 15/7/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229, livro 1/reg. 8-AN/DF.
12. Idem.
13. Michel Foucault, op. cit., p. 171.
14. Michel Foucault, *Vigiar e punir*, Petrópolis, Vozes, 1995, p. 176.

15. idem.
16. ibidem, p. 168.
17. Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 3.096/73, Brasília, 16/5/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1/reg. 2.079-AN/DF.
18. Chico Buarque de Hollanda e Rui Guerra, *Calabar – o elogio da traição*, p. 61. Texto encaminhado ao Serviço de Censura e Diversões Públicas. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1/reg. 2.079-AN/DF.
19. Parecer da censora Zuleika Santos, n. 3.098/75, Brasília, 16/5/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1/reg. 2.079-AN/DF.
20. Ofício n. 264/74, DCDP. Brasília, 18/3/1974. Expedido pelo diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, coronel Israel Coppio Filho, enviado ao ministro José Neri da Silveira do Tribunal Federal de Recursos. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1/reg. 2.079-AN/DF.
21. Parecer do censor José do Carmo Andrade, n. 7.781/75. Brasília, 16/9/1975. Arquivo Nacional/DF, proc. 416, livro 1/reg. 6.255-AN/DF.
22. Parecer do censor Avelino Gambim, n. 8.203/75, Brasília, 19/9/1975. Arquivo Nacional/DF, proc. 416, livro 1/reg. 6.255-AN/DF.
23. Parecer da censora Marina de A. Brum Duarte, n. 22.141/75, Rio de Janeiro, 20/12/1975. Arquivo Nacional/DF, proc. 416, livro 1/reg. 6.255-AN/DF.
24. Michel Foucault, *Vigiar e punir*, op. cit., p. 169.
25. Parecer da censora Selma Chaves, n. 2.213/75, Rio de Janeiro, 29/12/1975. Arquivo Nacional/DF, proc. 416, livro 1/reg. 6.255-AN/DF.
26. Parecer da censora Mirtes de Queiroz, n. 341/78, Rio de Janeiro, 23/2/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg. 8.517-AN/DF.
27. Parecer da censora Lígia Barreto, n. 797/78, Rio de Janeiro, 14/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg. 8.517-AN/DF.
28. Michel Foucault, *Microfísica do poder*, op. cit., p. 134.
29. Ofício enviado pelo chefe do SCDP para a Divisão de Censura de Diversões Públicas/DF. Rio de Janeiro, 16/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg. 8.517-AN/DF.
30. Parecer do censor Wilson de Queiroz Garcia, n. 1.025, Brasília, 22/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg. 8.517-AN/DF.
31. Apud Marco Antônio Guerra, *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)*, São Paulo, Anna Blum, 1993, p. 71.
32. Yan Michalski, "A crise do teatro dentro da crise maior", em Saúl Sosnowski e Jorge Schwartz (orgs.), *Brasil: o trânsito da memória*, São Paulo, Edusp, 1994, p. 115.

A B S T R A C T

The following essay has as its focal point the analysis of the documents of Censure Service of Public Diversions, about the plays written by Chico Buarque de Hollanda, during the "AI-5" years (1968-1978), which have been under extreme control of the censorship.