

CHRISTIAN ALVES MARTINS

**RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: A RECEPÇÃO DE “CALABAR, O
ELOGIO DA TRAIÇÃO” DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

UBERLÂNDIA - MG
2013

CHRISTIAN ALVES MARTINS

**RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: A RECEPÇÃO DE “CALABAR, O
ELOGIO DA TRAIÇÃO” DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA - MG
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M386r Martins, Christian Alves, 1978-
2013 Rupturas e permanências: a recepção de “Calabar, o elogio da traição”
 de Chico Buarque e Ruy Guerra / Christian Alves Martins. -- 2013.
 230 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Brasil - História -
1964-1985 - Teses. 4. Buarque, Chico, 1944-. - Calabar, o elogio da
traição - Crítica e interpretação - Teses. 5. Guerra, Ruy, 1931-. - Calabar,
o elogio da traição - Crítica e interpretação - Teses. I. Patriota, Rosangela,
1957-. 6. História e teatro - Teses. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

CHRISTIAN ALVES MARTINS

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientadora)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Leandro José Nunes
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof.^a Dr.^a Heloisa Selma Fernandes Capel
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

A Fernando Peixoto

In Memoriam

AGRADECIMENTOS

HÁ MUITO TEMPO, o filósofo romano Sêneca escreveu que “quem acolhe um benefício com gratidão, paga a primeira prestação da sua dívida”. Portanto, gostaria de iniciar o reembolso de algumas pessoas.

Dirijo-me, primeiramente, à professora e orientadora Rosangela Patriota Ramos, a quem muito sou grato. Seja por seu exemplo como intelectual consciente de sua importância social na produção de conhecimento, seja por sua lisura e seu respeito no tratamento de aprendizes como eu.

Em segundo, volto-me para o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, com o propósito de manifestar meu agradecimento por sua presença sempre cordial e inteligente.

Igualmente, aos professores Leandro José Nunes (que já havia contribuído durante a qualificação do trabalho), Rodrigo de Freitas Costa e Heloisa Selma Fernandes Capel por aceitarem o convite para participarem desta banca.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte da Cultura (NEHAC) e aos seus membros, que me apresentaram, efetivamente, as oportunidades e as experiências da pesquisa historiográfica. As atenciosas monitoras Lays e Talitta, principalmente a última, pelo auxílio na formatação do presente trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação da UFU, os coordenadores, os professores e a secretaria, na figura prestimosa de Stênio e de Josiane.

Ao Instituto Tom Jobim, no Rio de Janeiro, pela atenção profissional, sem olvidar, contudo, a amabilidade. Um dia eu ainda hei de levar o doce de leite e o queijo que prometi. O mesmo em relação ao Centro Cultural São Paulo que me proporcionou emoções únicas ao me permitir ouvir o áudio gravado da peça de 1980.

Aos meus colegas da Área de História da Escola Básica da UFU, Aléxia, Leide, Alinne, Leila, Getúlio e Nádia, e, demais professores e funcionários da instituição, muito obrigado por segurarem as pontas quando foi necessário.

Ao André Duarte, “parceiro cem por cento” de pesquisa e magistério, meu agradecimento especial pela leitura atenciosa e pelo apoio constante.

Agradeço ao Prof. Dr. Evandro Silva Martins, meu pai. Ele, esteve presente em todas as etapas de minha vida acadêmica e, se já não bastasse seu carinho paterno, participou, ativamente, na confecção desta pesquisa.

A minha mãe, por me apoiar incondicionalmente. Aos meus irmãos, Luane, Dayene, Noam e Silvana, obrigado pelo carinho. Aos meus cunhados Natália e Edinho,

e ao meu pequeno sobrinho mágico João Victor, que fazia desaparecer as dores, nos momentos mais difíceis.

A Grace, por compartilhar ideias e dúvidas, mas, principalmente, por colorir a minha vida.

A todos, o meu muito obrigado

RESUMO

MARTINS, Christian Alves. **RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: A RECEPÇÃO DE “CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO” DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA**. 2013. 230 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ESTA PESQUISA POSSUI o principal propósito de investigar a historicidade da peça *Calabar - O Elogio da Traição*, escrita em 1973, por Chico Buarque e Ruy Guerra, fundamentado pela Teoria da Recepção, que considera novos procedimentos interpretativos, no exame de uma obra, que, a propósito, apenas logrará esse status quando a mesma for consumida pelo receptor. O trabalho se justifica por não considerar satisfatório apenas o exame dos aspectos estruturais da literatura dramática, reconhecendo que, para se investigar o sentido histórico da arte, há de se sondar as circunstanciais inerentes aos diversos leitores da peça, a começar pelos próprios dramaturgos, durante a revisão do texto dramático, do encenador Fernando Peixoto e demais artistas, dos representantes da censura, do público, e, por fim, da crítica teatral.

Palavras-Chave: História - Teatro - Calabar - Recepção - Ditadura - Chico Buarque - Ruy Guerra - Fernando Peixoto

ABSTRACT

MARTINS, Christian Alves. **RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: A RECEPÇÃO DE “CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO” DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA.** 2013. 230 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

THIS RESEARCH HAS the main proposal to investigate the history of the play *Calabar - O Elogio da Traição*, written in 1973, by Chico Buarque and Ruy Guerra, substantiated by the Reception Theory, which considers news interpretative procedures in the examination of a work, which, just had a succeeded this status when the same it is consumed by the receiver. The work is justified by considering it satisfactory not only the exams of the structural aspects of dramatic literature, recognizing to investigate the historical art, the need to evaluate the circumstances of many readers of the play, starting with the playwrights, during a revision of the dramatic text, the stage director Fernando Peixoto, the others artists, censorship's representatives, the public and lastly, the theatre critic.

Keywords: History - Theatre - Calabar - Reception - Dictatorship - Chico Buarque - Ruy Guerra - Fernando Peixoto

RESUMO	[VI]
ABSTRACT	[VII]
INTRODUÇÃO	[01]

* * *

CAPÍTULO I

A RELEITURA DO TEXTO TEATRAL

[12]

Criação e revisão	[14]
O que diz a historiografia contemporânea?	[27]
Colonialismo/imperialismo e resistência	[33]
Povo/classe média, ufanismo e derrisão	[36]
Questão indígena, deserção e ditadura	[44]
Tortura, colaboracionismo e memória	[50]
Preconceito e conservadorismo	[62]
Nacional-popular, clericalismo e redemocratização	[68]

* * *

CAPÍTULO II

A RECEPÇÃO DA MONTAGEM TEATRAL DE 1973

[76]

A “Verificação Crítica Mútua do Texto”: O primeiro encontro de Fernando, Chico e Ruy	[79]
Contrato de produção e agendamento dos ensaios	[85]
Investigação e reflexão cênica: O diretor pensa Calabar	[91]

Adiamento da apresentação pela Censura	[103]
A censura econômica e a autocensura: Como proibir sem proibir	[109]
A recepção da censura acerca de Calabar	[119]
O censor-intelectual	[134]
Refletindo sobre a censura	[144]

* * *

CAPÍTULO III

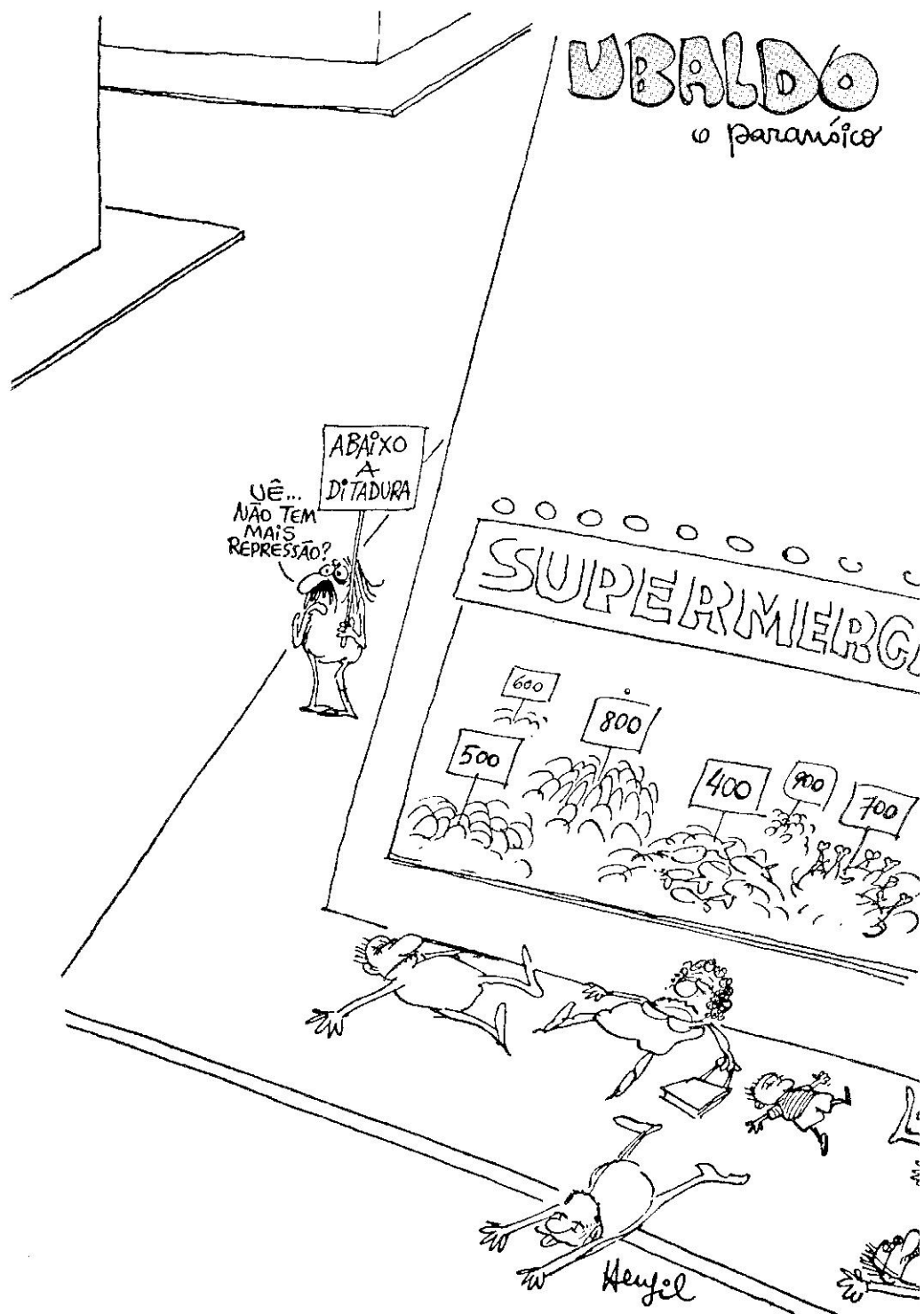
A RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO DE 1980

[149]

A “Análise crítica e autocrítica do texto”: O reencontro de Fernando, Chico e Ruy	[153]
Novos artistas para uma nova montagem teatral	[159]
A reelaboração cênica de Calabar	[167]
A recepção do público	[178]
A recepção da crítica	[187]

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS	
DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”	[203]
DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	[215]
ICONOGRAFIA	[230]



INTRODUÇÃO

[...] são os homens que a história quer
capturar. Quem não conseguir isso será
apenas, no máximo, um serviçal da erudição.
Já o bom historiador se parece com o ogro da
lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali
está a sua caça.

Marc Bloch

O CARTUNISTA HENFIL congelou, artisticamente, na charge acima, o crepúsculo de uma época: a década de 1970 no Brasil, apresentando, com bom humor, suas inúmeras possibilidades interpretativas.

Para investigar este mesmo período, valemo-nos de outro documento artístico: a peça teatral *Calabar, O elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, escrita e montada no biênio 1972/1973, mais tarde censurada, e, somente encenada em 1980.

Já havíamos debruçado sobre o aludido texto dramático, esquadrinhando o processo criativo do mesmo, no trabalho intitulado **Diálogos entre passado e presente: Calabar, o elogio da traição (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**. A referida pesquisa integrou um projeto maior denominado **O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto**, sob a coordenação da professora Rosângela Patriota Ramos, e com a participação ativa dos membros-pesquisadores do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte da Cultura.¹

Nesta empreitada, pudemos examinar com precisão a interface que os teatrólogos estabeleceram entre o material histórico consultado com a capacidade inventiva dos mesmos para, em seguida, analisar a relação entre este produto com o contexto vivenciado pelos autores. Em verdade, uma apropriação ideologicamente orientada do episódio da Invasão Holandesa, no Nordeste brasileiro, no século XVII, com o escopo de discutir a realidade brasileira durante a Ditadura Militar (1964-1985).

No derradeiro capítulo da pesquisa, convencido da historicidade inerente à produção artística, mediamos as relações estabelecidas entre a peça e a Censura Federal, documentalmente registrada por pareceristas que determinaram que o texto dramático, deveria ser avocado para reexame por três meses, sufocando as possibilidades de encenação do espetáculo, que seria proibida, definitivamente, alguns meses depois.

¹ O projeto traduziu-se em várias dissertações, vinculadas naturalmente a Fernando Peixoto, como a investigação de Rodrigo de Freitas Costa acerca da peça *Tambores da Noite* do alemão Bertold Brecht e sua encenação em 1972, a análise de Maria Abadia Cardoso de *Mortos sem Sepultura* (1977) do filósofo francês Jean-Paul Sartre, a pesquisa de Ludmila Sá de Freitas da peça *Ponto de Partida* (1976), escrita pelo dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, o estudo de Victor Miranda Macedo Rodrigues sobre a trajetória profícua de Peixoto, como crítico, nos periódicos *Opinião* e *Movimento*. Já na graduação trabalhos como *Um grito parado no Ar*, também escrita por Guarnieri, analisada por Manoela Sara Chamarelli, a peça histórica *Frei Caneca*, do teatrólogo Carlos Queiroz Telles, pesquisada por Eneilton Faria da Silva, *Frank V* de Dürrenmatt por Débora Sousa Saraiva e, por fim, a centenária *Don Juan* do dramaturgo Molière, estudada por Eliane Alves Leal.

A contribuição acadêmica desta pesquisa se denotava, pelo convite de Carl E. Schorske, para pensarmos com a história², durante todas as etapas da investigação, haja vista que outras áreas de conhecimento já haviam desenvolvidos análises internas no âmbito estrutural de Calabar³, contudo, restringindo o estudo a relação texto/autor. Schorske elucida que enquanto sujeitos pensantes, “pensar com a história” compreende uma sentença pragmática, que se constitui na utilização do pretérito para a reflexão do presente.

Desse modo, fazia-se necessário investigar a peça, para muito além da própria peça, ultrapassando os limites da exegese da literatura dramática, facultando novos significados a pesquisa a partir de seu entorno, principalmente, no tocante à relação texto-cena/leitor-espectador. Afinal, como desprezar, historicamente, os aspectos produzidos a partir da fruição da obra a partir do “horizonte de expectativas”⁴ dos

² Cf. SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

³ Conforme:

ROCHA, Elizabete Sanches. **O elogio da liberdade**: procedimentos estéticos em Calabar. 2003. 299 f. Tese (Doutorado em letras) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

NUNES, Elzimar Fernanda. **A Reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra**. 2002. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de teoria literária e literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

CONTI, Maria Aparecida. **Calabar, o elogio da traição: drama da memória ou trama na história?** 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

VIANA, Ana Cristina Caminha. **Calabar, O Elogio da Traição**: Um novo drama histórico. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SOUZA, Maria Cristina R. da C. **O discurso de oposição de Chico Buarque de Hollanda na ditadura militar brasileira**. 1999. 92 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

Diga-se de passagem, esta percepção ocorreu quando algumas destas produções, dentre outras, foram discutidas na dissertação “Diálogos entre o passado e o presente: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra”. (MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente**: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007)

⁴ Este conceito, além da noção de “espaço de experiência” são desenvolvidos por Reinhart Koseleck na obra **Futuro Passado**, cujo título sintetiza sua propositura: “Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não,

múltiplos agentes que a consumiram? A expectativa, assim como qualquer manifestação humana, é histórica.

Desse modo, propomo-nos a continuar “pensando com a História” a partir do mesmo objeto investigativo, todavia, desta vez, focando os meandros que acompanham a revisão do texto e a construção do espetáculo. Esta nova tarefa apresentaria como eixo principal o conceito de Estética da Recepção,⁵ e suas implicações para o ofício do historiador, por meio de uma tetratemporalidade: o século XVII, 1973, 1980 e, claro, 2013, a partir de nossa própria recepção da peça:

[...] toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam.⁶

Portanto, sem temermos o status de pesquisa datada, algo imponderável para qualquer produção historiográfica, e, comprometidos com a relação passado/presente a partir de novas perspectivas, essas quatro camadas, estarão subordinadas a última, pois abalizado pela citação acima, as motivações deste trabalho advém do presente, como sugere Certeau.

Ora, não poderia ser diferente. Apenas durante o período de pesquisa, testemunhamos uma série de eventos sintomáticos: a eleição para presidente da ex-guerrilheira Dilma Rousseff, apoiada pelo ex-sindicalista Luis Inácio Lula da Silva; a criação da Comissão Nacional da Verdade com o propósito de averiguar os excessos contra os Direitos Humanos, ocorridos entre os anos de 1946 e 1988; o início da digitalização de milhões de arquivos do tempo do regime militar; a oficialização da anistia de Carlos Marighella assassinado pela repressão em 1969; a revisão do atestado de óbito do jornalista Vladimir Herzog classificado como suicida pela ditadura; a

para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem”. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. da PUC-RIO, 2006, p. 309-310.

⁵ Fundamentado principalmente pelos estudos surgidos, em 1967, a partir da aula inaugural de Han Robert Jauss, na Universität Konstanz, Alemanha.

⁶ CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. 2 Ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

declaração de Pelé acerca de seu boicote na Copa de 1974 como forma de protesto; o alto investimento em construções de estádios de futebol para a Copa do Mundo no Brasil; o julgamento do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra por tortura; a possibilidade de se responsabilizar as empresas por danos durante o regime; a onda de manifestações sociais que sacudiram o país a reboque do movimento do Passe Livre; o reconhecimento público do jornal **O Globo** pelo apoio editorial a Ditadura Militar;⁷ a exumação dos restos mortais de João Goulart, deposto em 1964 para confirmar a real *causa mortis* do ex-presidente, falecido em 1976, mesmo ano da morte de Juscelino Kubitschek, e a recomendação do exame do corpo de seu motorista posto que o mesmo apresentava, segundo a autópsia, um objeto de metal na cabeça; o estremecimento das relações políticas entre Estados Unidos e Brasil, dois parceiros históricos, afetadas por indícios de espionagem norte-americana no país; a reavaliação da Lei de Anistia pela nova composição de ministros do Supremo Tribunal Federal; a discussão sobre censura envolvendo grandes artista da MPB, incluindo o próprio Chico Buarque acerca da legislação sobre as biografias, e, por fim, a prisão por corrupção dos ex-militantes e ex-políticos José Dirceu e José Genoino, fotografados com o braço esquerdo erguido, e, de mãos cerradas, alegando ambos serem presos políticos.

Quais os eventos intimamente ligados ao passado acontecerão após a conclusão deste trabalho “[...] quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia”?⁸ Definitivamente, pensando com a História, o passado somente nos importa na medida em que ele nos auxilia a pensar o presente, por isso, congraçamos com Schorske o argumento, baseado em Nietzsche, “[...] de que uma nova necessidade no presente abre um novo órgão de compreensão no passado”.⁹

Desse modo, para ilustrar os objetivos gerais deste trabalho historiográfico, escolhemos como elemento reflexivo uma entrevista para a TV gravada por Chico

⁷ “Já há muitos anos, em discussões internas, as Organizações Globo reconhecem que, à luz da História, esse apoio foi um erro”. APOIO EDITORIAL AO golpe de 64 foi um erro. **O Globo**, [Versão online], 31 Ago. 2013. Disponível em: <www.oglobo.globo.com/pais/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 15.

⁹ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 47.

Buarque em 1978. Nela, o compositor declara que a música possuía o status de filha do artista, de modo que quando a mesma é divulgada (e, portando, consumida) não é possível mais controlá-la. O compositor completa:

E agora que se pretende vender a ideia e a imagem de uma abertura democrática entre aspas, é evidente que vai se usar tudo o que pode. Então a publicidade vai usar a liberação de algumas músicas minhas como sinônimo desta abertura. Isso não quer dizer nada [...] No momento em que estou gravando esta entrevista, assistindo a um processo de liberação do setor da música, certo, é hora de gravar as músicas que foram proibidas e tal, para dar satisfação ao público e tal, mas não é para ficar grato nem muito contente não. Tem que ficar é muito atento, porque nada impede que amanhã tudo isso volte ao estado que está.¹⁰

Além de ilustrar a importância de se inquirir os consumidores de uma obra, a transcrição da fala consciente de Chico, convida-nos a pensar através de suas próprias experiências, como motivação para recriar novos caminhos para uma nova realidade em 1978 e nos anos vindouros.¹¹

Nesse sentido, repudiando a condição de serviçais da erudição, o lugar social da peça *Calabar, o elogio da traição*, e, por conseguinte, de sua análise historiográfica, parece-nos estar bem definido. Mais do que uma obra síntese de seu tempo, trata-se de um convite à vigília compreensiva e permanente:

Nesses meandros, a pesquisa histórica tem muito que oferecer, principalmente, se for considerado que um dos aspectos fundamentais do trabalho do historiador é estabelecer uma mediação entre o documento e o processo no qual ele foi confeccionado, com objetivo de construir diálogos e evidenciar possibilidades interpretativas, que contribuam para o conhecimento de experiências passadas e auxiliem a enfrentar os impasses contemporâneos.¹²

¹⁰ BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

¹¹ Sobre o assunto, buscamos apoio, no estudo **Futuro Passado** de Reinhart Koselleck, que se debruça sobre a mencionada sentença latina, difundida por Cícero, na Antiguidade, *Historia Magistra Vitae*, ou seja, a História é a mestra da vida que segundo o autor, por muito tempo fora empregada pela oratória, e, tornou-se hegemônica como orientação para diversos historiadores até o século XVIII. Koselleck refuta peremptoriamente a ideia do passado como uma coletânea de exemplos que determinariam o presente, atestada por muitos documentos, como por exemplo, os escritos de Nicolau Maquiavel, assegurando que não bastaria admirarmos nossos ancestrais, mas também imitá-los. (Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. da PUC-RIO, 2006.)

¹² PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 43.

Para realizarmos esta pragmática reflexão, contamos com o benefício do breve distanciamento temporal, possibilitando o arrefecimento dos esquemas maniqueístas costurados naquele período:

[...] o trabalho do historiador, tornou-se uma operação sofisticada, mediante um conjunto de regras metodológicas e técnicas complementadas por uma variedade de interpretações e montadas em certos meios de controle do objeto analisado através dos recursos de classificação e da quantificação, de tal modo a se conseguir um máximo de distanciamento formal desse objeto.¹³

A propósito, sobre este aspecto, em um diálogo pessoal com o pesquisador Giovanni Levi, o mesmo nos sinalizava para este caráter funcional da História, além da ideia de que as disputas de poder são travadas por grupos que acreditavam naquilo que defendiam fazendo com que as escolhas fossem legítimas: “A Ditadura também possuía políticas culturais. Ela apenas foi feroz na estratégia”.¹⁴ Concordamos com Levi, inclusive, depois de ler tantos documentos sobre o período, fica patente a lógica própria das Forças Armadas, que, agiram como se estivessem em estado permanente de beligerância, eliminando “inimigos” e empenhados na missão de garantir a “ordem e progresso”, a partir de investimentos em comunicação, transporte e energia. De tal modo que o *modus operandi* de um conflito armado foi justaposto na administração do país.

Assim, imbuídos por este retorno ao processo, decidimos “escutar as vozes”, algumas vezes dissonantes de artistas, censores, público¹⁵ e críticos, seguindo a orientação metodológica central de que “[...] a perspectiva recepcional visa identificar, claramente, as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história”,¹⁶ ampliando as possibilidades de pesquisa a partir da arte, pois

¹³ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984, p. 38.

¹⁴ Diálogo ocorrido em 28 de novembro de 2012, na Universidade Federal de Uberlândia.

¹⁵ Frisando que, em se tratando de montagens teatrais, a perspectiva do espectador é extremamente difícil de ser consultada, não por acaso, a história do teatro ainda se baseia, sobretudo, em fragmentos oriundos da crítica especializada.

¹⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 20.

atribuiríamos também importância decisiva aos leitores, examinando “as condições históricas” que facultaram esta leitura.¹⁷

Nesse sentido, a Teoria da Recepção desobriga-se de propor uma leitura precisa do documento histórico (interpretação certa ou errada), deslocando o foco de análise para a experiência produzida pelo leitor, ou seja, as diferentes formas de leituras e suas significações, que ocorrem em um determinado tempo sobre um determinado objeto de pesquisa.

Esta premissa corrobora, mais uma vez, com o argumento de que um exame estrutural de uma obra não basta para o pesquisador apurar a dimensão histórica de um trabalho artístico. Faz-se necessário inquirir o instante em que o produto agrega novos valores advindos do leitor/espectador, recordando definição do teórico José Sanchis Sinisterra: “[...] o autor produz o texto; e o leitor, no ato da leitura, converte esse texto em obra de arte, já que é no ato da leitura [...] que se produz realmente a natureza estética”.¹⁸

Estas concepções coadunam com outro pesquisador da recepção, o alemão Hans Robert Jauss, cujos estudos também defendem que a obra se materializa através da assimilação do receptor que produz uma experiência estética a partir deste procedimento. Destarte, o produto original se transmuta, a partir do patrimônio cultural do receptor, em outra coisa, diferente do que fora.¹⁹

¹⁷ Esta escolha se faz necessária por compreendermos que, segundo Jauss, metodologicamente, a recepção sucede de duas maneiras. A primeira através do Efeito via fruição texto/leitor. A segunda por meio da interpretação, no momento que a chamada experiência estética transmuta-se em sentido. Deixemos que o próprio estudioso alemão explique este processo: “A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (Einstellung auf) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção”. COSTA LIMA, Luiz. Introdução. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 46.

¹⁸ SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da Recepção*. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, n. 13, p. 73, 2002.

¹⁹ Especificamente para esta investigação, consideramos desnecessário aprofundarmos nos estudos desenvolvidos por Robert Jauss e Wolfgang Iser, sugerindo ao leitor, que porventura, possa se

Ademais, o processo recepcional e sua conseqüente plurissignificação é referido por outros intelectuais, como, por exemplo, o italiano Umberto Eco no livro de sugestivo título **Obra Aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Vejamos:

Esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.²⁰

A longa citação denota, como, de fato, todas as obras, paradoxalmente, são abertas, no sentido de que as mesmas estão disponíveis para o usufruto de qualquer indivíduo, seja ele, eu ou você, de acordo com as circunstâncias (“uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”) cujo processo é realizado. Deste procedimento, surge, como corolário, uma ressignificação sempre distinta do sentido pré-determinado pelo autor.

Desse modo, reiteramos que estas premissas tornar-se-ão o eixo norteador desta pesquisa, revelando a importância teórico-metodológica da Teoria da Recepção,

interessar pela discussão, que consulte as obras dos mesmos inseridas na bibliografia no final deste trabalho.

²⁰ ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 40.

advogando, novamente, a noção principal de que uma leitura é por definição uma apropriação, e, que, por sua vez, o leitor, arroga-se no papel de cocriador da obra:

O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes [...] Não consideramos o texto aqui como um documento sobre algo, que existe – seja qual for a sua forma –, mas sim como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia.²¹

Aliás, no caso de *Calabar*, reforçamos a peculiaridade de que os próprios teatrólogos, enquanto protoreceptores, ou seja, leitores de si mesmos, redefiniram trechos do texto teatral durante a revisão da mesma, alguns anos depois de concluir a peça, coadunando perfeitamente com os estudos de Jauss, ao escrever que:

[...] a recepção é sempre o momento de um processo de recepção, que se inicia pelo ‘horizonte de expectativa’ de um primeiro público [...] que relaciona a posição do primeiro receptor com os seguintes e assim resgata o potencial de significado da obra, na continuação com o diálogo com ela. O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos.²²

Dessa maneira, em que contexto histórico a peça seria fruída por dramaturgos? Artistas? Censores? Público? Críticos?

Ora, circunstanciar a obra, por meio de uma leitura plural deste mosaico de perspectivas configura-se como uma operação essencial na compreensão histórica de uma produção artística, e, por conseguinte, uma reflexão de parte da própria história brasileira, representando a principal proposição desta tese acadêmica.

Dito isso, apresentamos, a seguir, a organização estrutural desta pesquisa.

No primeiro capítulo, pretendemos discutir as principais questões inerentes à revisão do texto dramático, ocorrida alguns anos depois da conclusão da peça original

²¹ ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura** – Uma Teoria do Efeito Estético. São Paulo: 34, 1996, p. 16. V. 1.

²² STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor**: Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 120.

que, doravante, denominaremos de *Calabar 1973* e *Calabar 1980*.²³ Sem a preocupação de aprofundarmos nos temas, admitindo a complexidade dos mesmos, deliberamos apenas destacar alguns pontos de permanências e rupturas percebidos no processo de releitura da peça pelos autores, ilustrando como novos contextos históricos proporcionam novos sentidos à obra.

Já, no capítulo seguinte, propomo-nos a discutir a Recepção a partir da elaboração do espetáculo *Calabar 1973*, principalmente a partir dos cadernos de anotações do diretor teatral Fernando Peixoto até sua proibição definitiva. Como não pudemos contar com a avaliação da crítica teatral nesta produção, optamos por focar a percepção recepcional dos pareceres censórios da peça encontrados no Arquivo Nacional em Brasília, contrapondo a leitura da peça realizada pelos profissionais do teatro.

No terceiro, debruçamo-nos sobre a remontagem cênica de *Calabar 1980*, novamente a partir dos cadernos de direção de Peixoto, do Programa do Espetáculo e do áudio gravado da peça, reiterando a hipótese de como as circunstâncias irão conceber uma nova produção, e, por conseguinte, uma outra recepção do mesmo, advindo dos artistas e do público, naturalmente, evidenciando a historicidade abarcada pela obra.

Neste derradeiro capítulo, ainda consideramos necessário auscultarmos os críticos da remontagem de 1980 com o objetivo de evidenciar a suposição de que o consumo de uma obra artística, no caso a peça *Calabar*, realizado pela crítica especializada, também, faculta outras percepções sobre aquele tempo, sobretudo, quando realizada por argutos observadores.

Destarte, além dos objetivos historiográficos, este trabalho também se configura como homenagem póstuma, ao homem do teatro Fernando Peixoto que, faleceu enquanto realizávamos a pesquisa. O mesmo, consciente de sua importância para a cena teatral e aos estudos sobre o teatro, concedeu algumas horas de entrevista para os pesquisadores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, além de gentilmente ceder seu valioso acervo pessoal ao NEHAC, acreditando que o material

²³ Para dar maior inteligibilidade a esta análise, optamos por denominar estes dois textos por estas nomenclaturas.

pudesse contribuir com mais uma versão para as múltiplas “histórias” do teatro,²⁴ constituídas por vários fragmentos expressivos da vida cultural e política brasileira.

Esperamos que este trabalho possa honrar sua memória.

²⁴ Conforme a assertiva de Patriota: “Não há uma única história do teatro brasileiro. Pelo contrário, há várias, dependendo do tratamento e do ponto de vista adotado por quem estiver escrevendo esta história”. PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 136.

CAPÍTULO I

A RELEITURA DO TEXTO TEATRAL

Divaga entre as ruínas da igreja de Nossa Senhora da Apresentação, datada de 1630, e ali pensa ver o vulto de Domingos Calabar, assombração que a sedícia e o malogro da invasão holandesa no Brasil obrigaram a penar sem resguardo.

Nélida Piñon

ANTES DE APROFUNDARMOS na *mise-en-scène* de *Calabar*, indispensável será interpelar novamente²⁵ a literatura teatral da peça, com o objetivo de discutirmos a historicidade inerente à cena teatral, a partir da recepção dos dramaturgos e outros agentes envolvidos, haja vista que lidamos com duas versões de um mesmo texto teatral: a primeira publicada em 1973, e a segunda, produto da revisão e alteração realizada pelos autores, em 1979.

Dessa forma, neste capítulo, propomo-nos confrontá-las, acreditando no fato de que o interstício destas obras contíguas, naturalmente, foram contaminadas pela realidade que presenciaram, facultando uma dupla temporalidade a ambas.

Este procedimento será realizado a partir da análise da recepção dos próprios autores Chico Buarque e Ruy Guerra, que desfrutaram de uma chance ímpar de rever o texto alguns anos após sua criação, semelhante a um antigo palimpsesto.

Os dramaturgos possuíam a consciência dos limites deste processo, e, para isso, basta rememorarmos, uma entrevista de Buarque, comentando a severa cobrança pessoal sobre a própria produção artística, utilizando, como argumento, um episódio envolvendo a história do pintor francês Pierre Bonnard:

[...] na realidade você nunca acha que está pronto. Tem uma hora que você coloca um ponto final para não ficar maluco. Mas quando passa um certo tempo você olha para trás e pergunta: ‘Por que eu não fiz isso? Por que não fiz aquilo?’ Sempre dá um certo arrependimento. Outro dia eu li que o pintor Pierre Bonnard ia com seus pincéis escondidos para o museu onde estavam as obras dele expostas. Quando o vigia não estava olhando ele dava uma pincelada e corrigia um trabalho de dez anos atrás. Eu me identifico perfeitamente com isso.²⁶

O cineasta Ruy Guerra, também concorda com esta visão, ao pensar em suas produções:

Eu não podia ter feito melhor: você sempre faz o que você pode fazer. E tem que se conformar com isso. Ah, se fosse... Se fosse... Mas não

²⁵ Posto que já desenvolvemos uma pesquisa, em nível de mestrado, abordando a historicidade da construção textual da peça.

²⁶ MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira (*Folha de São Paulo* 09/01/94). **Site oficial Chico Buarque**, Entrevista. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

é. Você trabalha historicamente. Você é o que é em cada momento. E em cada momento você faz o que pode fazer de melhor em cada momento. Ah, eu podia... Não podia! Porque se pudesse tinha feito, entende? Você fez o que podia com todas as suas forças.²⁷

Assim, congraçamos com Guerra que o artista “trabalha historicamente”, e, assim sucedeu com a escritura de *Calabar*, pois devido aos prazos e aos limites do texto, o contexto e as condições de criação parecem ter sido congelados na própria peça, de modo que os protoreceptores do texto, ou seja, Buarque e Guerra se encarregaram de efetuar a primeira fruição antes da remontagem, e, posteriormente, agregando novos sentidos durante a revisão textual, pois a experiência estética se efetua através do dialogismo entre texto, leitor e a sua interação mútua, como atestou Iser.²⁸

De posse desta propositura, vejamos em que circunstâncias esta peça foi gestada, lida e relida.

CRIAÇÃO E REVISÃO

A origem da peça *Calabar* está ligada ao trabalho de Buarque e Guerra no musical *O Homem de La Mancha*,²⁹ adaptado em 1972, por Flávio Rangel e Paulo Pontes, e estrelado por Paulo Autran e Bibi Ferreira. Ambos concluiriam que também

²⁷ BARROS, Eduardo Portanova. **O Cinema de Ruy Guerra**: um imaginário autoral na pós-modernidade. 2009. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, f. 265.

²⁸ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: Uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1996, p. 16. V. 1.

²⁹ Inclusive, é deste espetáculo, a versão brasileira da música *Sonho Impossível* (*The Impossible Dream*), adaptada a partir de Joe Darion e Mitch Leigh por Buarque e Guerra, cuja composição, notabilizada pela interpretação de Maria Bethânia, simbolicamente representa artisticamente o inquietante inconformismo de ambos, no período pré-*Calabar*, e que será tão patente na peça. Por isso, pedimos licença para inserir os versos desta canção nesta nota de rodapé: “Sonhar / Mais um sonho impossível / Lutar / Quando é fácil ceder / Vencer o inimigo invencível / Negar quando a regra é vender / Sofrer a tortura implacável / Romper a incabível prisão / Voar num limite improvável / Tocar o inacessível chão / É minha lei, é minha questão / Virar esse mundo / Cravar esse chão / Não me importa saber / Se é terrível demais / Quantas guerras terei que vencer / Por um pouco de paz / E amanhã, se esse chão que eu bejei / For meu leito e perdão / Vou saber que valeu delirar / E morrer de paixão / E assim, seja lá como for / Vai ter fim a infinita aflição / E o mundo vai ver uma flor / Brotar do impossível chão”. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

poderiam fazer um musical através um tema genuinamente brasileiro (chegou-se a cogitar a adaptação de um conto de Machado de Assis³⁰).

Desse modo, Domingos Fernandes Calabar seria exumado pelos dramaturgos para revelar muito mais do que um verbete histórico, marcado, principalmente, pela vileza de sua deserção, em uma época que inexistia o sentimento de pertencimento nacional.

A partir desta marca indelével do personagem, resolveram transformar o tema da traição em *leitmotiv* da peça, por meio de seu “tempo presente e interpretador”,³¹ lembrando assertiva de Vesentini, com o objetivo de estabelecer paralelos com a contemporaneidade dos mesmos, através de uma representação histórica e alegórica dos impasses vividos naquele período.

Este movimento expõe, incontestavelmente, a necessidade imprescindível de se “[...] observar estas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual”.³²

Ademais, além destas marcas inatas de uma produção artística, vale ressaltar, que estamos também lidando com dramaturgos conscientes de seu posto de agentes do processo histórico a partir da escritura de *Calabar, o elogio da traição*, título inspirado na obra **Elogio da loucura**, escrita no final da primeira década do século XVI, pelo filósofo Erasmo de Rotterdam (1469-1536). Sobre isso, vejamos uma importante declaração de Chico Buarque, em um período político mais brando do regime militar:

No tempo mais duro de censura havia sempre uma história oficial que a gente sabia que não correspondia a verdade. Havia uma versão oficial, ou uma receita de doce, um espaço em branco, uma entrelinha qualquer que encobria até os fatos mais corriqueiros. Fazer a ligação entre a escolha de um tema e as razões que levaram a isso não é fácil,

³⁰ SABINO, Fernando. Chico, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 Out. 1973.

³¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 89.

³² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

porque o processo de criação não tem tantas explicações objetivas. Além disso, me lembro de pouca coisa desse tempo.³³

Demonstrando esta consciência da realidade, o compositor ainda completa que o princípio de criticar o discurso oficial fica mais claro quando se poderia ter escolhido outros eventos históricos para justificar esta ideia, como, por exemplo, a Guerra do Paraguai, e que certamente, segundo Buarque também teria sido proibida. Ruy concorda que seria muito difícil identificar isenção nos registros históricos, por isso, teoriza: “[...] a história da escravidão nunca emergiu, e isso não quer dizer que não houve luta. A história dos submissos raramente consegue vir à tona. Os fatos são sempre contados a partir da ótica do vencedor”.³⁴

Ainda compreendendo a fase de construção da peça, em uma entrevista, entremeada por fragmentos do próprio texto teatral, concedida em 1973, aos alunos do DCE da PUC do Rio de Janeiro,³⁵ Buarque ratifica a escrita a quatro mãos da peça, em que muitos trechos tiveram a participação direta ou indireta do outro, portanto, dificilmente, seria possível verificar o que cada um escreveu. Buarque revela ainda que a criação das músicas precede a escritura do texto dramático, comprovando a importância das canções como coluna vertebral da ação dramática.

Além disso, os autores confirmam que, propositalmente, a peça fora construída a partir de elementos genuinamente históricos, através de falas recortadas do autor seiscentista Frei Manoel do Salvador e do pregão original do próprio Tiradentes na condenação de Calabar, com bricolagens de falas construídas via declarações de pessoas públicas como o jogador Pelé e do colunista social Ibrahim Sued, dentre outros.

Outro dado interessante, revelado pelos teatrólogos, foi a retirada de uma fala, aludindo aos personagens bíblicos Judas e Herodes. Buarque e Guerra revelaram que a referência ao Novo Testamento seria muito forçada, além do mais não existia uma

³³ SILVEIRA, Emília. Calabar de Chico Buarque e Rui Guerra. Um elogio da traição: mas o que é ser traidor? **O Globo**, Rio de Janeiro 11 Fev. 1980.

³⁴ Ibid.

³⁵ De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Rui Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal de Chico Buarque.

intenção declarada no diálogo entre Domingos Fernandes Calabar com Judas Iscariotes.³⁶

Ainda, na reportagem, Buarque sugere que a figura dramática João Maurício de Nassau apresenta características tropicalistas. Para ele, em síntese, seria um amálgama entre o ex-presidente da república Juscelino Kubitschek e o apresentador Chacrinha, que, em 1973, dirigia o popular programa **Discoteca do Chacrinha**. De fato, é facilmente perceptível a marca ambígua do ex-presidente, além, do burlesco do famoso apresentador de televisão.

Os autores esclarecem ainda que a presença vigorosa de Bárbara e a ausência proposital de Calabar visavam evitar um discurso apologético da figura do mesmo. Em suma, pouco se conhece verdadeiramente sobre ele. Por isso, a opção por apenas fazer referências ao personagem: “[...] aparecer Calabar ia implicar numa exaltação do mito Calabar, a ausência dele implica no questionamento da coisa”.³⁷

Sobre o elogio à colonização holandesa, Buarque relativiza que tanto poderia ser ruim quanto boa. O que interessa é a dinâmica das coisas, pois se os holandeses tivessem vencido, Calabar hoje seria enaltecido como aconteceu com Tiradentes.

No entanto, no momento, interessa-nos discutir o processo na qual Chico Buarque e Ruy Guerra, puderam, tempos depois, assim como Bonnard, reler e reescrever o texto dramático em 1979. Notem a importante opinião dos próprios dramaturgos sobre este instigante processo: “O texto de 1973 não nos satisfaz mais. Quase posso dizer que estávamos escrevendo uma nova peça”.³⁸ O músico declara que agora o propósito seria dizer tudo: “É certo que abandonamos a autocensura. Por que mantê-la? Tudo que vem à cabeça vai direto para o papel”.³⁹

Com este espírito, em 1980, questionado sobre a mudança de perspectiva, os dramaturgos concedem uma entrevista, na qual detalham o procedimento de reescrita de *Calabar*. Primeiro Buarque:

³⁶ De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal de Chico Buarque.

³⁷ Ibid.

³⁸ CALABAR, ENFIM LIBERADO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 Jan. 1980.

³⁹ Ibid.

Estamos modificando a estrutura narrativa. Os diálogos. Eu e o Rui não escrevíamos há sete anos como escrevemos hoje [...] Acumulamos uma série de experiências e, quando fomos rever, muita coisa já estava esquecida. Aliás, até pensei que fosse precisar de mais modificações. Fiquei até aliviado na primeira leitura, porque achava que estaríamos diante de um abacaxi. Apenas algumas cenas tiveram que ser reescritas para que se adaptassem ao nosso processo de criação.⁴⁰

A ideia de que “muita coisa já estava esquecida”, depois do entremez que vai de 1973 a 1979 é a prova incontestável de que toda criação é circunstancial, pois a mesma estaria condicionada ao tempo em que foi gestada, recordando Michel de Certeau, quando admite que a construção de sentido é indissociável do seu lugar e tempo de produção: “[...] é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente”,⁴¹ salientando, que o procedimento equivale, tanto a produções historiográficas, quanto a ficcionais.

Já Guerra reafirma que as mudanças estariam, certamente, ligadas à linguagem, posto que, no tempo da escritura de *Calabar*, o recrudescimento da Censura propiciou o emprego farto de metáforas (Aliás, procedimento observado inclusive nos próprios discursos deste período, posto que os depoimentos e entrevistas de 1979 serão, notadamente, menos evasivos).

A estudiosa da relação História/Teatro, Rosangela Patriota contribui com este debate, a partir da seguinte análise:

Com o estabelecimento do Estado de Direito, ocorreu o desaparecimento das grandes questões políticas como norteadoras da cena e da dramaturgia brasileiras. As metáforas dos tempos da ditadura cederam seus lugares a inquietações mais particularizadas seja no nível temático, seja no aspecto formal. Em outros termos, a censura não era mais a grande cerceadora do processo criativo das artes cênicas, da mesma maneira que os adversários já não eram mais identificados como os oponentes da democracia e da justiça social.⁴²

⁴⁰ SILVEIRA, Emília. Calabar de Chico Buarque e Rui Guerra. Um elogio da traição: mas o que é ser traidor? **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Fev. 1980.

⁴¹ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 34.

⁴² PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 57.

Desse modo, a afirmativa evidencia que as condições históricas concretas engendraram dois momentos díspares envolvendo a peça, como dissemos anteriormente.

O primeiro deles ocorreu no início da década de 1970, a partir do encontro entre Ruy Guerra e Chico Buarque, resultando na escritura de *Calabar*, que, posteriormente, teria sua encenação, dirigida por Fernando Peixoto, censurada em definitivo, em princípios de 1974.

O outro, ocorrido por volta de 1979, se deu quando os artistas se reencontram com o mesmo encenador de outrora, para reformulação da peça, e, concepção de um novo espetáculo, que estrearia, no início de 1980, no Teatro São Pedro, em São Paulo.

Sobre estes dois momentos que iremos pensar neste capítulo, realizaremos uma análise pautada pelos pressupostos da Estética da Recepção, a partir da releitura feita pelos próprios dramaturgos, estes, protoreceptores de *Calabar 1973*, em 1980.

Ademais, deliberamos destacar as principais atualizações realizadas pelos dramaturgos após a revisão, negritando falas e marcações de cena no texto, para tornar exequível a leitura dos criadores a partir das duas obras, e, revelando que este procedimento ultrapassou a mera questão formal, como, por exemplo, substituir Anna de “Amsterdã” por “Amsterdã”, contrariando a fala do autor da peça Ruy Guerra: “O que a gente escreveu, na segunda versão, não foi motivado por razões temáticas nem ideológicas, nem de atualização, foi mais voltado para dar um acabamento um pouco melhor, porque a gente escreveu a peça quase que vomitado”.⁴³

Talvez, a linha de raciocínio se aproxime mais do depoimento de Buarque, realizado em 1975: “O cara não pode se libertar do seu momento pra fazer um livro sem nada de factual”.⁴⁴ Portanto, cremos que seria mais prudente pensar o procedimento de releitura como ressignificação do texto teatral.

⁴³ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.

⁴⁴ BUARQUE, Chico. O Pasquim 1975 (entrevista). **Site oficial Chico Buarque**, textos. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

Do mesmo modo, não podemos olvidar do resgate do plural,⁴⁵ pensando também nos pormenores que compõe a obra, e que, muitas vezes, são negligenciados, recordando o paradigma indiciário de Ginzburg.⁴⁶

Nesse sentido, a princípio, vejamos a materialidade do processo criativo das capas/cartazes da peça, concebidas em diferentes circunstâncias.

A primeira, produzida em 1973, pela artista plástica carioca Regina Váter, foi concebida a partir dos dísticos de protesto “Abaixo a Ditadura”, justapondo a palavra Calabar, pintada de branco, no centro de um fundo escuro, lembrando um velho muro. Uma clara representação artística daqueles tempos de intolerância.

Consultando *Calabar 1980*, constatamos que a revisão também abrangeu a capa/cartaz da remontagem/publicação, estas, agora confeccionadas pelo artista Elifas Andreato. O nome Calabar, feito por Regina Váter, seria reapropriado, talvez para indicar a anterioridade da peça. Mas, desta vez, pintado na cor vermelha, na parte superior, enquanto no restante do espaço, vê-se o desenho de um corpo humano rubro-negro, recortado abaixo dos olhos e acima dos joelhos, com uma cobertura sobre o tronco, com alguns códigos importantes. O próprio Elifas Andreato esclarece alguns detalhes de sua criação, inclusive da própria influência da obra na elaboração do musical:

Quando fiz o cartaz de Calabar, a peça do Chico Buarque e Ruy Guerra, que tinha a direção do Fernando Peixoto, eu buscava uma imagem que fosse ao mesmo tempo a síntese do espetáculo e algo que fosse muito impactante. Então, pensei naquele corpo descarnado, com

⁴⁵ Impulsionado pela citação: “[...] é extremamente falacioso discutir um processo histórico a partir de um único momento e sob só um aspecto, na medida em que uma das premissas do trabalho do historiador é o resgate do plural, isto é, das múltiplas possibilidades históricas. Por essa via, o mesmo vale para quando se analisa a obra e a trajetória de um autor. A marca da historicidade permeia toda produção, toda reflexão política e estética”. PATRIOTA, Rosângela. *História e Teatro: Dilemas estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski*. **História**, São Paulo, UNESP, v. 13, p. 190, 1994.

⁴⁶ O ensaio metodológico deste autor italiano apresenta um procedimento importante desenvolvido no interior da História da Arte, denominado Método Morelli, inspirado em um médico homônimo, que assim procedia com a diagnose de seus pacientes. A forma de identificação da autenticidade de uma pintura consistia no exame dos pormenores da obra, como o estilo de desenho de uma parte do corpo humano como o lóbulo da orelha, por exemplo. (Cf. GINSBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 143-179.)

Ou então, ver também: “[...] mesmo quando um pormenor parecesse irreduzivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele acabaria por ter pelo menos o sentido do absurdo ou do inútil: tudo tem um sentido ou nada tem”. BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 103.

nervos e músculos, da anatomia humana, sobre o qual apliquei um couro de porco pirografado, com uma coca-cola e uma serpente enrolada, que era uma tatuagem [referência à música de Chico, que estava na peça]. O significado do corpo torturado, sofrido, tatuado com o emblema, que era na verdade o bom e velho panfleto da coca-cola como símbolo da exploração do capitalismo... Quando o Fernando Peixoto, Chico e Ruy viram aquilo, eles mudaram o espetáculo.⁴⁷

O relato do artista ilustra como o processo recepcional de uma peça poderá também abarcar marcas visuais da capa de uma produção teatral. E, nesta leitura, os elementos históricos também estarão presentes, basta frisarmos o poderoso simbolismo do refrigerante associado ao imperialismo estadunidense.

Por fim, verificamos na capa da publicação atual do texto teatral, uma imagem profundamente recontextualizada, principalmente no que tange a completa ausência dos códigos que marcariam sua origem nos anos anteriores, restando somente um desenho simples de uma caravela anil navegando sobre um oceano da mesma cor, estampada em um fundo negro com o título em branco sobre uma espécie de faixa vermelha.

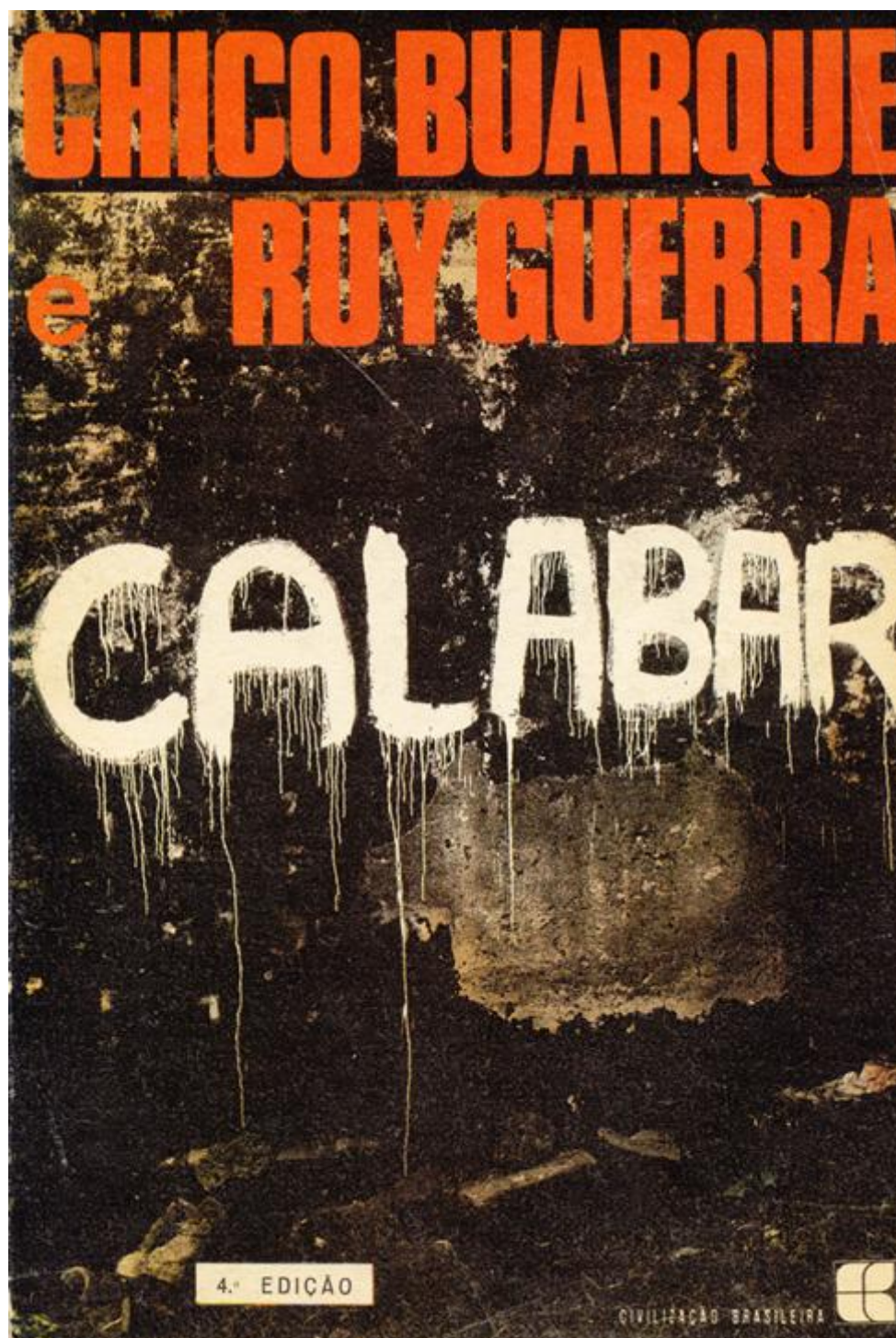
Para fundamentar esse argumento, de que a concepção das imagens acompanham as circunstâncias históricas, no caso, vivenciadas pelo texto teatral, consultamos Santaella e Nöth, estudiosos da semiótica:

[...] os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.⁴⁸

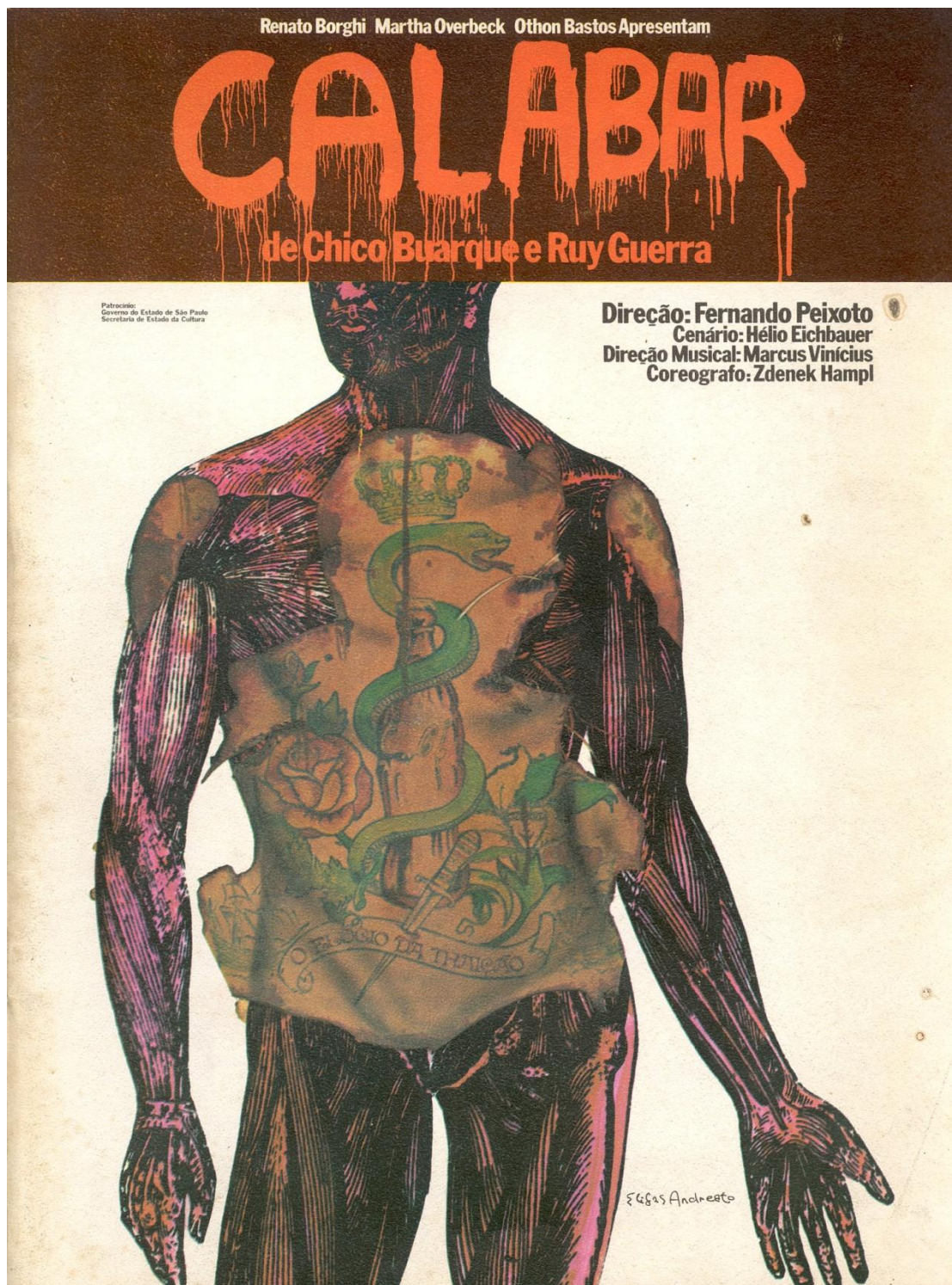
Portanto, a recepção do artista visual, também será levado em consideração, na medida em que concordamos que “não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”, produzindo, também, significações históricas.

⁴⁷ Disponível em: <www.tribunadoplanalto.com.br>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

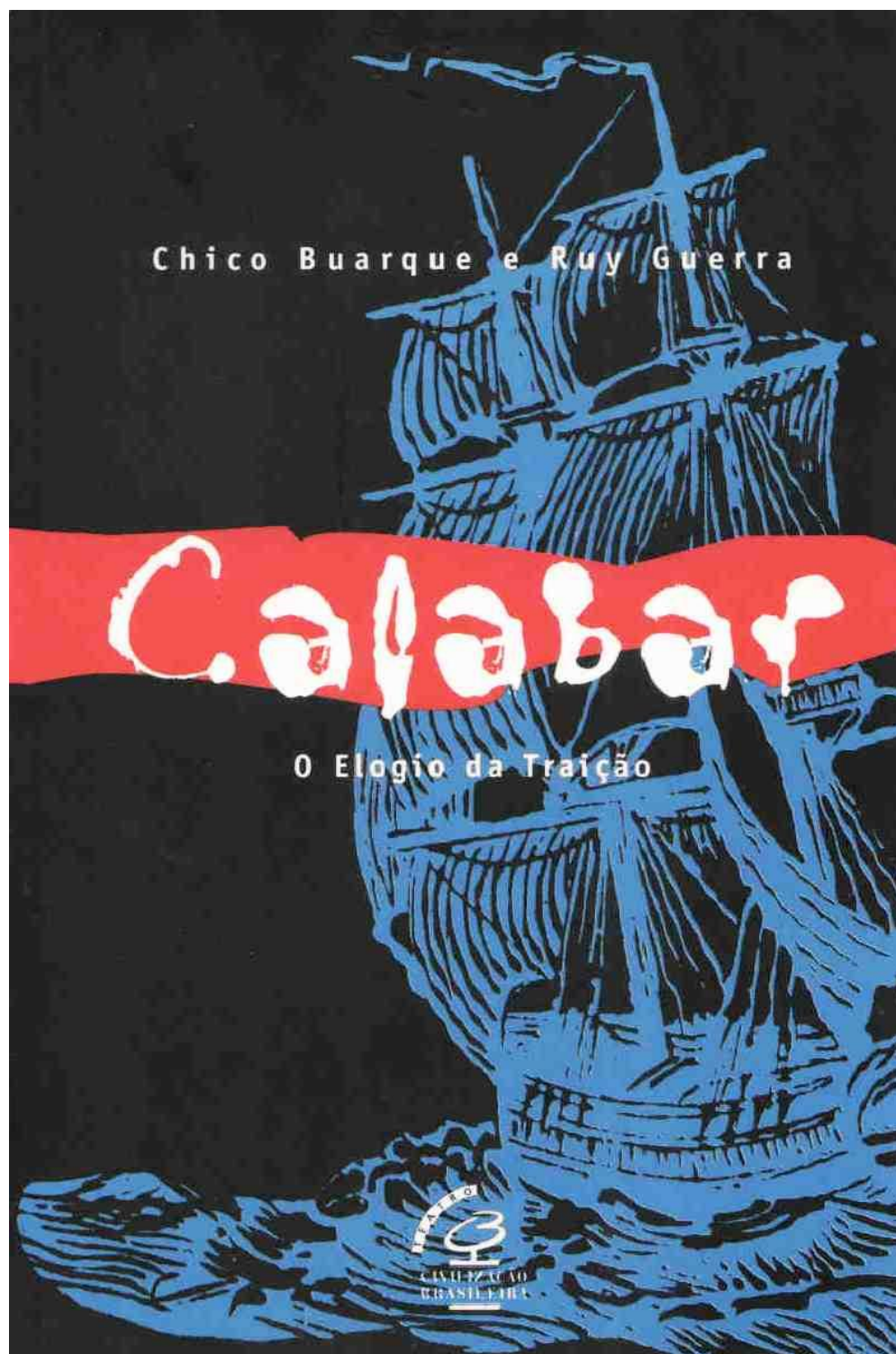
⁴⁸ SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 15.



Capa original da peça *Calabar* – 1973 (acervo pessoal)



Capa/cartaz concebida durante a revisão do texto, realizada pelos autores – 1979
(acervo Fernando Peixoto)



Capa atual da publicação – 1997 (acervo pessoal)

Ainda, acerca do processo criativo do texto, tivemos acesso aos rascunhos de *Calabar* do acervo pessoal de Chico Buarque.

Nele, identificamos notas colhidas a partir de pesquisas históricas, como a data e relatos de batalhas, a ordem cronológica de eventos importantes, dados biográficos, como de Maurício de Nassau e Henrique Dias, fichamentos datilografados de obras historiográficas, como **Os Holandeses no Brasil**, de C. R. Boxer, e, algumas observações e supressões, registradas de forma informal.

Merece destaque algumas anotações como a que foi feita sobre a chegada do príncipe de Nassau e a mudança profunda no cenário. Antes neutro, o mesmo receberia muito ouro, prata e as cores verde e amarelo, sugerindo sutilmente, a essência positiva do personagem. Além do mais, observamos o seguinte fragmento:

Nassau traça seus planos. Construir orfanatos, hospitais, asilos e escolas, cuidar das Artes, beneficiar as ciências, a cultura, o progresso, enfim, tudo simbolizado pela ponte que manda construir imediatamente. Aparecem pintores, astrônomos, naturalistas, prostitutas e os operários começam a trabalhar nas obras da ponte, a qual, atravessando o palco de lado a lado, mais parece um arco-íris.⁴⁹

Interessante como a fala remete a uma espécie de Plano de Metas idealizado, inspirado no programa desenvolvimentista implantado por Juscelino Kubitschek, além de contemporizar setores sociais distintos, alegoricamente, representado por “astrônomos” e “prostitutas”.

Em outra indicação, retirada do acervo do dramaturgo, o Frei faz “cú-dôce”, segundo a própria anotação, ante o convite do invasor Maurício de Nassau de morar com ele em Recife. Já, em um novo registro, encontramos sublinhado de verde, a frase “Que a América ainda precisaria de muitos traidores para ser realmente livre”,⁵⁰ ratificando o elogio da traição.

Ainda nos rascunhos, identificamos a descrição da cena na qual Calabar, supostamente, teria deixado uma carta antes de ser executado, algo que não fora

⁴⁹ Rascunho da peça “Calabar, o elogio da traição” (1973). Acervo pessoal Chico Buarque de Holanda.

⁵⁰ Ibid.

explicitado no texto dramático. O conteúdo da missiva alude à convicção do falecido em ter feito a escolha certa. Por este motivo se autodeclarava um patriota, e não um traidor. Esta fala foi cortada (vide iconografia), talvez por motivos de segurança, devido ao seu conteúdo subversivo. A suposta carta, em verdade, um relatório redigido por um oficial holandês, será abordado algumas laudas adiante, ao analisarmos a posição da historiografia contemporânea.

Em outro registro, identificamos uma discussão entre Sebastião do Souto, Henrique Dias e Filipe Camarão. Cena também inexistente em *Calabar*. Os dois primeiros criticam as relações estreitas de Souto com os neerlandeses. Sebastião chega à conclusão de que são tudo a mesma coisa. Camarão, além da pinga, começa a fumar, para de vez em quando comer uma manga. Agora é a vez de Dias criticar o colega, dizendo em inglês *A good indian is a dead indian*, referindo-se ao aforismo americano surgido no século XIX. A frase, como toda a cena repleta de significados, seria riscada no rascunho da peça.

Novamente, no documento, o assunto da carta vem à tona. Souto se questiona acerca das motivações para que Calabar escrevesse uma missiva defendendo a liberdade no Brasil. Em verdade, quais os motivos do mesmo para mudar de lado. Depois dos personagens debaterem algumas hipóteses como perdão das dívidas ou mudança de patente, os mesmos entoariam a “Canção das Três Raças” que não fora publicada.

Curiosamente, ao lado do nome Henrique Dias, vemos, em um rascunho da peça, uma nota a respeito de sua missão patriótica, e, ao lado, anotações aludindo à carta-entrevista de Pelé. Provavelmente, refere-se à declaração do mesmo, em 1972, em plena confecção da peça, para um periódico uruguaio afirmando, que: “Não há ditadura militar no Brasil. O Brasil é um país liberal, uma terra de felicidade. Somos um povo livre. Nossos dirigentes sabem o que é melhor para nós, e nos governam com tolerância e patriotismo”,⁵¹ comprovando a referência ao jogador de futebol, citado na entrevista de Buarque e Guerra concedida em 1973, aos alunos do DCE.

⁵¹ Entrevista concedida por Pelé, a Amália Barran, em *La Opinion* (Montevideo), 1972, recorte cortesia de Leoncio Basbaum, citado por: LEVINE, Robert M. *Esporte e Sociedade: O caso do futebol Brasileiro*. In: MAIHY, José Carlos Sebe B; WITTER, José Sebastião. (Orgs.). **Futebol e Cultura** – Coletânea de Estudos. São Paulo: São Paulo: IMESP / DAESP, 1982, p. 36.

Esse material, que não havíamos identificado, em nenhum outro trabalho, se configura como um documento revelador, ao manifestar o discurso transparente dos autores, e, não obstante manifesta, o inconformismo social do compositor,⁵² e, naturalmente, do cineasta, ao reportarem em seu trabalho, o sentimento de indignação que marcará grande parte de suas produções artísticas, mesmo que muitas vezes, os mesmos precisassem utilizar como expediente, eventos da história colonial, como em *Calabar*.

Estabelecido este panorama geral da peça, permaneceremos investigando os meandros da literatura dramática, criação e revisão, no entanto, agora focando sua relação com a produção historiográfica atual.

O QUE DIZ A HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA?

Dissemos que, ao contrário das últimas edições da peça, identificamos na primeira versão a reprodução da bibliografia histórica consultada pelos dramaturgos durante o processo de confecção do texto dramático, no final da publicação. São elas: **Os Holandeses no Brasil**, de Francisco Adolfo Varnhagen, os dois volumes de **O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade**; escritos pelo Frei Manoel Calado, **Os Holandeses no Brasil**, de C. R. Boxer, **Tempo dos Flamengos**, de José Antônio Gonsalves de Mello, **Os Holandeses no Brasil**, de Netscher, **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**, de Hermann Wätjen, **A Civilização Holandesa no Brasil**, escrita por José Honório Rodrigues em parceria com Joaquim Ribeiro, e, por fim, as duas biografias – em comemoração ao tricentenário da Restauração Pernambucana – **D. Antônio Filipe Camarão** e **Henrique Dias**, do já citado José Antônio Gonsalves de Mello.

A propósito, a consulta desta bibliografia, disponível aos autores, nos primeiros anos da década de 1973, nos permitiu esquadriñar o texto dramático, com o propósito de compreender a relação simbiótica do material histórico no processo criativo da

⁵² MARTINS, Christian A. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, n. 2, Abr./Maio/Jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

peça.⁵³ Neste procedimento, concluímos que estávamos lidando com dramaturgos pesquisadores, que se debruçaram sobre a historiografia nacional disponível naquele tempo.

Constatamos que o processo completo de escritura do texto consumiu alguns meses de trabalho, iniciando, no final de 1972, e concluído no início de 1973.⁵⁴ Vale lembrar que a carga de leitura fora tão intensa que os escritores declararam, em entrevista, o quão haviam aprendido sobre a História do Brasil. O diretor Ruy Guerra, além de viajar para Minas Gerais em busca de livros raros,⁵⁵ também confessou: “[...] foi preciso frearmos um pouco nossa sapiência, para que a peça não acabasse uma aula e a gente não ficasse ostentando erudição”.⁵⁶ Buarque completou: “Lemos todos os livros sobre o assunto”.⁵⁷

Este procedimento investigativo se fez necessário, já que, na ocasião, os dramaturgos-pesquisadores almejavam garantir a credibilidade do musical histórico, apesar de se tratar de uma criação artística. Esta propositura fica nítida na declaração do próprio Guerra: “A gente sabia que era um tema delicado, de maneira que a gente não queria que nossa proposta fosse anulada por nenhuma falha de pesquisa ou de erudição”.⁵⁸

⁵³ Este trabalho resultou no capítulo 1 intitulado “O Elogio da Criação” da dissertação de mestrado “Diálogos entre o passado e o presente: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra”. (MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente: Calabar – O elogio da traição (1973)**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.)

⁵⁴ Diferentemente, do que confidenciou Ruy Guerra: “Eu ia para a casa de Chico e Marieta [Severo] nos via sentados, escrevendo à máquina. Até que um dia, dissemos para ela: ‘[...] Marieta, a peça está pronta. Com as músicas e tudo’. Ela não acreditou, porque nos via rindo e achava que estávamos brincando. Era uma brincadeira, mas uma brincadeira que levávamos a sério [...]”. BARROS, Eduardo Portanova. **O Cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. 2009. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, f. 269.

⁵⁵ FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁵⁶ MARINHO, Azevedo. Calabar revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.

Fica patente que *Calabar*, mesmo não se configurando como uma pesquisa historiográfica, não deixa de ser uma reflexão importante para historiadores de ofício, pois apontam para novos caminhos, que, no caso, seriam materializados como a revisão da própria historiografia.

Esta suposição surgiu na medida em que decidimos nos distanciar da bibliografia consultada pelos teatrólogos, e, interpelarmos algumas obras editadas nas últimas décadas, versando sobre a História do Brasil, visando identificar mudanças e permanências em relação à historiografia disponível no início da década de 1970 até os dias atuais.

Feito isso, de modo geral, comprovamos de imediato, uma visão mais tolerante a respeito de um dos mais célebres traidores da historiografia, afastando-se da aporia de seus crimes de lesa-majestade.

Como afirma o historiador Boris Fausto, ao discutir o tema das Invasões Holandesas, nesta época, sobressaiu-se o personagem Domingos Fernandes Calabar, que contribuiu para determinar os rumos da guerra em favor dos flamengos, por ser este um profundo conhecedor do campo de batalha.

Fortalece esta visão, os estudos do especialista deste período, o pesquisador Evaldo Cabral de Mello:

Tudo indica ter sido Calabar quem familiarizou os holandeses com um estilo de luta em que ele mesmo se distinguira ao lado dos contrerrâneos. Embora, por um lado, fontes holandesas creditem-lhe apenas os ‘bons serviços’ prestados como guia, enquanto, do outro, o comando da resistência tinha interesse em transformá-lo em bode expiatório da perda do Nordeste, **o protagonismo de Calabar é inegável**. Mercê do seu grande conhecimento da região litorânea, ele teria persuadido o comando holandês a fazer não só o ataque precursor a Igaraçu: segundo o donatário, “de quase todas as sortidas [...] Foi Calabar o motor principal, donde Mathias de Albuquerque ter tentado fazê-lo voltar ao aprisco com promessas de perdão e de mercês, e, não conseguindo, procurado eliminá-lo fisicamente.”⁵⁹ [Destaque nosso]

De fato, o destaque do desertor na guerra é incontestável. Em outra obra atual, denominada **Traição – Um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela**

⁵⁹ MELLO, Evaldo Cabral de. **Olinda restaurada** – Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: 34, 2007, p. 291-292.

inquisição, do historiador Ronaldo Vainfas, o autor avalia que se, no século XIX, pesquisadores distinguiam a infâmia de Calabar, no século seguinte, operou-se uma ampla revisão, atribuindo à figura histórica, uma reputação heroica por sua luta contra o modo de colonização portuguesa, embora a peça não tenha sido mencionada em nenhuma obra consultada.⁶⁰ O autor conclui que Calabar:

[...] provavelmente, avaliou que a balança da guerra pendia mais para os holandeses, com tantos outros, queria tirar vantagem de seus talentos. Calabar não foi o primeiro a fazer a passagem, mas foi o mais importante nessa altura dos acontecimentos. Exímio conhecedor da língua geral (o que reforça a hipótese da origem mameluca), aprendeu logo o holandês e prestou serviços inestimáveis à WIC.⁶¹

O pesquisador resvala, na história do mestiço, por ter sido o mesmo, contemporâneo do personagem principal de seu livro, o jesuíta Manoel de Moraes, que, também, optou pela tutela holandesa após a invasão.

Não por acaso o título do capítulo dedicado a ele fora “Calabar, patriarca dos traidores”, demonstrando ainda se tratar de uma celeuma entre os historiadores. A própria progênie de Calabar permanece nebulosa, pois se para muitos ele teria sido filho da negra Ângela Álvares, para outros, a mãe dele seria uma “negra da terra”, designação usual naquele tempo para mulheres indígenas no Brasil. Portanto, Calabar seria mulato ou mameluco?

Levando adiante com esta busca por novas abordagens sobre o tempo de Calabar, conseguimos em uma livraria de livros usados, na cidade de Recife, em Pernambuco, duas obras até então desconhecidas sobre o tema. São elas: **Calabar, (traidor, vilão ou idealista?)** de Flávio Guerra e **Calabar, o herói desconhecido**, de Audemário Lins.

A primeira, editada na própria capital pernambucana em 1985, apresenta concordância com outras pesquisas sobre o tema. Embora o autor advogue a

⁶⁰ Por outro lado, chegamos a identificar muitas referências ao texto dramático em livros didáticos e em questões envolvendo o tema das Invasões Holandesas. Há poucos anos, a publicação, fez parte da seleção principal de leituras obrigatórias para o vestibular na Universidade Federal de Uberlândia. Fato, inclusive, que nos proporcionou muitas oportunidades para discutir o tema com alunos secundaristas.

⁶¹ VAINFAS, Ronaldo. **Traição** – Um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 88.

veementemente a tese de que tendo o mestiço crescido sob a dominação espanhola durante a União Ibérica (1580-1640), o mesmo direcionaria suas ações futuras não somente contra os colonizadores lusitanos, mas, principalmente, contra a dinastia filipina.

A propósito, este sentimento coadunava, perfeitamente, com os holandeses que tinham como inimigo a Espanha dos Filipes, bem antes do interesse pelo açúcar do Nordeste brasileiro, quando os Países Baixos foram dominados pelos ibéricos.

O autor rebate o argumento de que o mestiço tenha se bandeado para as hostes invasoras por ter roubado uma fazenda do erário real. Baseado em alguns cronistas da época, como Frei Manoel do Salvador e Mathias de Albuquerque, Guerra esclarece que ambos almejavam buscar uma razão (“bode expiatório”) que explicasse o êxito neerlandês. Para o autor, com base no próprio relato de Salvador, muitos combatentes abandonaram as tropas de resistência, após a chegada de uma esquadra de soldados estrangeiros, pois passaram a ser desconsiderados pelo comando superior, entre eles Calabar, que, entrega as armas e volta para sua terra natal, Porto Calvo, no Estado de Alagoas.

Além do mais, no dia 13 de janeiro de 1632, a Holanda institui, segundo o autor, um regime mais liberal e lucrativo para os pernambucanos. Em abril do corrente ano, juntamente com outras defecções, Calabar, que, também, era um pequeno proprietário de engenho alista-se no exército holandês, para combater a monarquia espanhola. Guerra, diante da crença de uma nação inexistente no Brasil no século XVII, e das vantagens holandesas, mesmo sob a égide do sistema mercantil, conclui:

Assim, quando não havia uma pátria ultrajada, nem ofendida a defender, Calabar inteligente, esclarecido e objetivo, deve ter feito uma opção dentro do paralelismo das linhas de progresso e liberdade oferecidas pela Holanda, e da experiência do servilismo e exploração do domínio espanhol. Escolheu a civilização mais avançada e moderna ao tempo.⁶²

O discurso do autor leva-nos a pensar que a histórica deserção, em verdade, poderia ter sido considerada um gesto louvável contra o julgo espanhol sobre Portugal

⁶² GUERRA, Flávio. **Calabar, (traidor, vilão ou idealista?)**. Recife: Asa Pernambuco, 1986, p. 39.

desde 1580, apesar dos registros de estupros e decapitações durante as escaramuças arquitetadas por Calabar.

O autor Flávio Guerra nos traz um desconhecido documento, consistindo em um relatório de um oficial holandês, traduzido por um certo Dr. Wallitz, e divulgado por Assis Cintra, em 1933, na obra **A Reabilitação Histórica de Calabar: Estudo documentado, onde prova que Calabar não foi traidor. Depoimento, acusação, defesa e reabilitação**. Por ser extremamente interessante para esta pesquisa, deliberamos citá-lo na íntegra:

O general mandou-me dizer que consentiria a minha saída e na dos meus soldados do reduto em que nos achávamos e que nos concederia livre passagem até os nossos, com a condição de entregarmos Calabar. Recusei terminantemente. Mas o nosso amigo não concordou, dizendo-me: ‘Aceitai! Mais vale a vossa vida e a de vossos soldados que a minha. Eles me humilharão, eles me insultarão mesmo até depois de morto, mas eu ficarei satisfeito com esse sacrifício; serei um brasileiro que morre pela liberdade de pátria’ [...] Vós, os holandeses, oferecestes a liberdade ao Brasil, ao meu amado Pernambuco. O destino não quis que eu assistisse à consumação de vossa oferta, com a adesão de todos os pernambucanos, de todos os brasileiros. Eles me chamam de traidor... Vós bem sabeis que um homem que se bateu como eu, que recusou honras e proventos, não é traidor; se houve traição foi uma traição justificada pela nobreza do motivo. E demais um homem tem o direito de derramar o seu sangue pela causa que quiser. Derramei primeiramente o meu sangue defendendo o interesse da Espanha. Foi um erro. Morrerei agora pela liberdade de Pernambuco, que é a promessa dos holandeses.⁶³

O documento não consta na bibliografia consultada pelos dramaturgos, contudo, estes dados foram mencionados no rascunho da peça do acervo particular de Chico. Acreditamos que mesma não fora explicitada por questões de segurança, pois reforçaria argumento principal da peça, antecipando, inclusive, o revisionismo da traição de Calabar.

Por sua vez, o livreto de Audemário Lins, intitulada **Calabar, o herói desconhecido**,⁶⁴ ultrapassa esta disposição historiográfica contemporânea, elevando o mesmo a herói nacional. Trata-se de uma obra tendenciosa de um autor alagoano,

⁶³ ASSIS CINTRA apud GUERRA, Flávio. **Calabar, (traidor, vilão ou idealista?)**. Recife: Asa Pernambuco, 1986, p. 69.

⁶⁴ LINS, Audemário. **Calabar** – O herói desconhecido. Maceió: Gazeta de Alagoas, 1998.

empenhado em defender a reabilitação de seu próprio conterrâneo Domingos Fernandes Calabar, como o próprio título denota.

Assim, após trafegarmos pelos meandros do processo criativo de *Calabar*, a seguir pretendemos confrontar alguns temas abordados por Buarque e Guerra, sobretudo, na revisão da versão revisada da peça. Reiteramos que não pretendemos aprofundar nestas temáticas, pois este procedimento tornaria este trabalho inexequível. Contudo, aspiramos examinar e urdir estes temas de forma celular, visando compor o caleidoscópio recepcional construídos pelos artistas durante a releitura da peça.

COLONIALISMO/IMPERIALISMO E RESISTÊNCIA

A partir da documentação, verificamos que foi o diretor de cinema Ruy Guerra o primeiro a comentar com Buarque sobre as possibilidades artísticas da fascinante história do mestiço que abandonara as tropas luso-brasileiras de resistência, bandeando-se para o lado dos batavos, e mudando, significativamente, os rumos da guerra, durante a Invasão Holandesa, ocorrida na primeira metade do século XVII.

As agruras do colonialismo ainda ressoavam na realidade de ambos, principalmente, para Guerra, que, na condição de moçambicano, além de ter nascido em uma colônia lusitana na África, ainda acompanhava as sangrentas batalhas pela independência política de seu país, frente a dominação portuguesa de Antônio Oliveira Salazar, que só seria obtida em 25 de junho de 1975, na qual o cineasta teria, inclusive, apoiado o governo revolucionário de Samora Machel.

Permitamos que o próprio diretor nos conte sobre este tempo, que, indubitavelmente, contagiaria a construção artística de *Calabar*:

O que marcou mais o meu imaginário foi o que partiu de uma linha da afetividade, porque, quando eu nasci, meus pais, naquela época dos anos 1930, arrumaram uma babá para mim. Nasci olhando aquela babá negra, que morreu há pouco tempo (trabalhava na casa da minha irmã) e ficou sempre na família. Eu a via mais do que a minha mãe, quase. Não vou chegar a esse exagero, mas a via tanto, quanto a minha mãe. Eu não podia aceitar a discriminação racial se tive uma mãe negra, que me dava banho e me ensinou a falar. Comecei a me voltar contra a discriminação racial. Um dia escrevi um conto, *Negra Rosa* (o nome da babá), que falava dela com afetividade. Provocou um escândalo: como considerar uma negra como sua mãe em uma

sociedade racial? Foi por causa dessa questão racial que eu comecei a tomar mais consciência da ditadura em seus aspectos políticos. Com 15, 16 anos de idade eu já era figurinha conhecida, porque era uma sociedade pequena, mas havia repressão. Isso fazia com que eu tomasse consciência dos problemas políticos. Se você não se submete ao regime acaba extremizando seus comportamentos e a coisa vai se complicando.⁶⁵

Por conseguinte, fica evidente que a obra fora consubstanciada através uma realidade comum aos autores lusófonos, que se manifestaria no processo criativo de *Calabar*, como foi notado pela perspicaz observação do crítico teatral Jefferson Del Rios:

Chico certamente tinha nos ouvidos o maniqueísmo oficial: bandidos e mocinhos: patriotas e subversivos. Ruy Guerra, moçambicano de nascimento sabia, por seu lado, que os feitos legendários de um Mousinho de Albuquerque, o conquistador de Moçambique, não foram assim tão gloriosos se observados do ponto de vista africano.⁶⁶

Reflexão esta, que, inclusive, reportaria aos estudos do medievalista Jacques Le Goff, que, frente ao campo de possibilidades proporcionado pelo passado, reconheceu: “[...] não podemos rejeitá-lo, temos é de o pôr ao serviço das lutas sociais e nacionais”.⁶⁷ Nesse sentido, *Calabar* seria a transmutação desta propositura, sobrepujando, inclusive seu valor estético.

Por isso, também, o entendimento de que, sob este prisma, o texto dramático desde sua concepção, já se alistaria no movimento de resistência artística, e, portanto, alvo de represálias, e, atenção especial por parte do governo ditatorial, principalmente por se tratar de uma peça escrita por um artista nacionalmente popular como Chico

⁶⁵ BARROS, Eduardo Portanova. **O Cinema de Ruy Guerra**: um imaginário autoral na pós-modernidade. 2009. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, f. 262. Ainda sobre a temática, Guerra revelou: “Não conseguia compreender o processo colonial, a escravidão e o racismo em meu país. Então, sempre estive envolvido em questões políticas desde a infância. Evidentemente eu comecei a ser enquadrado politicamente na adolescência porque tinha amigos negros, mulatos e indianos, o que não era bem visto”. (Disponível em: <http://www.iesb.br/grad/jornalismo/na_pratica>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

⁶⁶ DEL RIOS, Jefferson. *Calabar ou a dúvida no meio da História*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 Maio 1980.

⁶⁷ LE GOFF, Jacques. **Passado/Presente**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984, p. 307.

Buarque. A ação seria encampada por muitos outros artistas, que decidiram desfraldar a bandeira da oposição frente ao Governo Militar no Brasil.

A oposição não fora fortuita. Vejamos o depoimento do intelectual Antônio Cândido, justificando o politização da peça, ao rememorar o conturbado ano de 1972: “O atual regime militar no Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas escritores e intelectuais, em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas”.⁶⁸ O crítico Yan Michalski concorda com Cândido, quando ao traçar um panorama da dramaturgia brasileira durante o regime ditatorial, conclui que:

Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer “não” – e é quase sempre dizendo “não” que o teatro costuma alçar o seu vôo mais alto. Por outro lado, assumindo-se como uma frente ampla de resistência, na qual se uniram provisoriamente os mais variados – e às vezes antagônicos – setores da criação cênica, o teatro adquiriu, na vida do país, um destaque que nunca antes lhe coubera, e que voltou a não lhe caber a partir do momento em que a “distensão” e posteriormente a “abertura” começaram a desalojá-lo do espaço excepcional para o qual havia sido projetado e no qual soube firmar-se nos tempos mais duros do regime militar”.⁶⁹

As abalizadas declarações atestam a convergência automática de *Calabar* em prol da bandeira da resistência, e, ainda sugerem a historicidade inerente à própria mudança no status da dramaturgia brasileira entre o Estado de Exceção,⁷⁰ e a reconquista do Estado de Direito.

Percebemos que, durante a revisão da peça, a partir da visão receptiva dos artistas, o tema do colonialismo (“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um Império Colonial”⁷¹), passa a ser substituído pela ideia de imperialismo,

⁶⁸ CANDIDO, Antônio. A literatura brasileira em 1972. **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, v. 1, p. 20-26, 1981.

⁶⁹ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 8.

⁷⁰ Para mais informações sobre as relações entre a resistência democrática, a luta armada e o Estado de Exceção, consultar a obra:

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999.

⁷¹ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 17.

que parecia estar mais adequada aos impasses do ano de 1979, e, para isso, basta notarmos a nova capa concebida para o espetáculo, abordada nas laudas anteriores. Igualmente, a resistência contra o arbítrio se arrefece, visando às políticas econômicas que convulsionavam o país.

Vejamos, a seguir, como será a releitura dos dramaturgos acerca das transformações ocorridas na sociedade brasileira entre 1972/1973 e 1979/1980.

POVO/CLASSE MÉDIA, UFANISMO E DERRISÃO

Iniciamos esta análise através de um depoimento de Chico Buarque, concedida em 1973, na qual o compositor recorda que o povo referido na peça, ou seja, a arraia-miúda observa atônita a ação dramática. Na mesma entrevista sobre a opção cênica da arraia-miúda, Ruy Guerra completa que:

[...] o Fernando desenvolveu mais isso cenicamente, criando desde o aleijado até passando pelos trabalhadores. Tem tudo o desenvolvimento interno dessa arraia-miúda. Nós botamos como uma massa assim, de propósito, anônima, para ser trabalhada durante o espetáculo. E as três raças (o negro, o branco, o índio) não são representativas do povo, da arraia-miúda. São justamente os heróis oficiais da época, tanto o Souto (que é branco), quanto o Camarão (índio), quanto Dias (negro). Inclusive até hoje são apresentadas como heróis. O Souto menos, porque é o personagem menos importante dos três, para a história. Camarão era índio mesmo, era um tipo importante naquela época. O Dias era negro, e, inclusive, foi um cara que serviu para atacar o Quilombo dos Palmares, mais tarde. A Bárbara serve para colocar um pouco em questão os personagens. Ela remete os personagens para o que eles representam, em termos raciais, dentro de uma perspectiva moderna.⁷²

A citação remete à imagem macunaímica das três “raças” formadoras da “nação” brasileira, ou seja, o branco, o negro e o índio, difundida desde o Brasil colônia,⁷³ que, inclusive, estamparia as cédulas de 500 cruzeiros, lançada pelo governo

⁷² De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal de Chico Buarque.

⁷³ SCHWARCZ, Lília Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 190. V. 4.

federal em virtude das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972.

Naquele tempo era necessário fortalecer a ideia de unidade e harmonia social no país, assim como seria apresentado na canção ufanista *Eu te amo, meu Brasil*, composta por Dom e Ravel: “As tardes do Brasil são mais douradas / Mulatas brotam cheias de calor / A mão de Deus abençoou / Eu vou ficar aqui, por que existe amor”.⁷⁴ A criação artística a partir das Invasões Holandesas se nutre exatamente deste patriotismo excessivo, propondo um olhar diferenciado sobre a história nacional.

Em verdade, a leitura desta passagem é muito mais significativa, pois, segundo declarações de Buarque: “[...] ela quer dizer aqui exatamente, está falando da maioria silenciosa... Até eu estava olhando e não estava entendendo direito, porque ‘arraia-miúda’ parece que ‘arraia-miúda’ é o povo, na verdade não é, é a classe média”.⁷⁵

O autor Ruy Guerra pormenoriza ainda mais a questão da arraia-miúda e a importância da figura dramática Bárbara (uma espécie de personagem *raisonneur*, isto é, a porta-voz dos próprios autores):

[...] ela pura e simplesmente é o nosso alter ego aí, pura e simplesmente é o nosso alter ego para explicitar uma idéia que está dentro do texto, portanto, comportamento dos personagens e que ela quer frisar, sublinhar. Ela chega e diz: ‘Essa arraia-miúda, estão vendo, são vocês. Pensavam que era quem? A arraia-miúda são vocês. É aqui, todos calados, silenciosos, são vocês essa arraia-miúda.’⁷⁶

Em vista da citação, fica nítido como a companheira de Calabar alça à condição artística de sujeito enunciator para os teatrólogos. Ademais, onde se lê “vocês”, entende-se a plateia de teatro formada por artistas, empresários, professores, estudantes, religiosos, advogados, dentistas, burocratas, militares, jornalistas, dentre outras categorias.

⁷⁴ Não por acaso, é desta época também o traslado para o Brasil, patrocinado pelo governo, dos despojos mortais de D. Pedro I, que estavam em Portugal.

⁷⁵ Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto acerca da montagem *Calabar – O Elogio da Traição*. Transcrição nossa. (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC)

⁷⁶ Ibid.

Aliás, recentemente, Buarque recordou seu posicionamento naquele período, em relação ao conformismo da classe média, lembrando, certa feita, de uma viagem para a Argentina, ainda no governo de Médici, em que ele se deparou com um grupo eufórico de brasileiros, em uma churrascaria portenha, cantando música ufanistas, extasiados pelo Milagre Econômico.⁷⁷ Ainda no processo de redemocratização do país, Buarque compararia:

Olha, me desculpe, mas um parcela considerável da classe média que partiu para as Diretas-Já é a mesma que 15 anos antes botava ‘Brasil, Ame-o ou Deixe-o’ no vidro traseiro do carro. Não é que a classe média é uma bosta, é que existe uma maioria silenciosa que realmente é facilmente manobrada.⁷⁸

Fala esta, que, inclusive, reforçaria a construção dos versos contidos na peça *Calabar*: “A arraia-miúda não muda / Arraia-miúda está muda”. A discussão era pertinente, haja vista que a classe média, a despeito de participar de muitas frentes de luta política, (como a própria luta armada), também fora omissa, e, principalmente, protagonista do apoio as decisões na caserna, antes mesmo do Golpe de 1964, como por exemplo, na participação na Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Durante o regime, recordarmos também da participação efetiva de tecnocratas no governo, ou então, médicos que forjaram laudos, durante interrogatórios, ocorridos na clandestinidade.

Daniel Aarão Reis lembra que “consideráveis estratos da classe média, por exemplo, com acesso ao crédito farto e fácil, puderam adquirir, em massa, a casa própria e o primeiro automóvel”,⁷⁹ principalmente, com o advento do chamado Milagre Brasileiro, durante a modernização conservadora do país, quando o mesmo experimentou um período de notável pujança econômica, direcionando investimentos na

⁷⁷ Cf. BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

⁷⁸ **Revista Afinal**, 1987. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁷⁹ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 9.

Sobre o papel da classe média brasileira, contudo na resistência ao Estado de Exceção, consultar:

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.

telecomunicação, estradas de rodagem e no setor industrial, mesmo sob a égide do arbítrio,⁸⁰

Outro aspecto percebido neste processo recepcional, trata-se da verificação, através de uma leitura comparativa, que a versão do texto modificada, aos poucos, vai renunciando as colagens históricas, procedimento típico da produção anterior.

Vejamos, na citação abaixo, como a fala do frade, após a revisão, será modificada se comparada a versão apresentada na nota de rodapé. Enquanto em *Calabar 1973*, a mesma era idêntica ao relato do próprio sacerdote na obra **O Valeroso Lucideno**,⁸¹ em *Calabar 1980* a mesma fala é ampliada, e, se distancia sutilmente do documento histórico:

Nesse tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. **Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque.** Esse Calabar carrega consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado (p. 5).⁸² [Destaque nosso]

Sem dúvida, que estas alterações ratificam a preocupação dos autores em dar um novo acabamento ao texto teatral. Não nos surpreendemos com estas mudanças, no aspecto formal, sendo este um procedimento natural de artistas que puderam realizar a revisão de sua própria criação.

⁸⁰ Para mais detalhes sobre o Milagre Econômico consultar:

MACARINI, José Pedro. **Um estudo da política econômica do ‘Milagre’ Brasileiro (1969-1973)**. 1984. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1984, f. 38-42.

⁸¹ O trecho foi inspirado da obra da antiga obra do Frei Manoel Calado como podemos certificar na sequência: “neste tempo se meteu com os Flamengos um mancebo mameluco, mui esforçado, e atrevido, chamado Domingos Fernandes Calabar, o qual entre eles, em breve dias, aprendeu a língua flamenga, e travou amizade com Sigismundo Vandscope, Governador da Guerra, ao qual tornou por compadre de um filho que lhe nasceu de uma mameluca, chamada Bárbara, a qual levou consigo, e andava com ela amancebado”. CALADO, Frei Manoel. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 32. V 1.

⁸² De agora em diante, apresentaremos apenas o número da página após a citação da referência BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar – O elogio da traição**. 22 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Contudo, supomos que os autores, motivados por novas conjecturas, também tencionaram modificar o estilo da própria linguagem da peça. Vejamos, na sequência do texto, a rubrica descreve o despontar de uma silhueta feminina no palco: é a figura dramática Bárbara, mulher de Calabar, completamente nua. Ao se apresentar para o leitor, notamos que, no texto de 1980, a mesma declara: “Se os senhores **quiserem** saber por que me apresento assim de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção [...]”, (p.6) [Destaque nosso] notem que o verbo está na terceira pessoa do futuro do subjuntivo, diferente do **fazeis** de *Calabar 1973*. O mesmo processo aconteceria com a oração **vão ficar sabendo em seguida** substituindo **eu vo-lo direi em seguida** na versão original da peça.

A hipótese seria que a revisão da peça almejava, também, substituir uma linguagem formal, predominante na primeira versão, por um estilo mais coloquial da literatura dramática. Ademais, refletiria algumas mudanças que já se operavam no perfil do público daquela nova conjuntura, com o investimento de uma linguagem que favorecesse a comunicação teatral.

Esta suposição seria confirmada ao consultar o depoimento de Buarque, Guerra e Peixoto, em 1979, na qual o trio discute sobre esse aspecto, visando à remontagem da peça. Chico, inclusive, chistosamente, sugere uma nova fala para Bárbara a partir da fala supracitada: “Oh bicho! Oh cara! Se tu quer saber “qualé” a minha? (risos)”.⁸³ Este documento indica que o diretor teatral também participara da reformulação da literatura dramática, pois a publicação do texto modificado seria posterior a este momento.

Em outro diálogo, também da segunda versão, o chefe holandês comenta com o sacerdote: “[...] Mathias de Albuquerque escapou com o **rabo entre as pernas...** Sem contar a meia dúzia de **gatos pingados** lá do Sergipe, todo esse litoral, Alagoas, Maranhão, está sob o nosso controle”, (p. 7) [Destaque nosso] exemplificando, como os revisionistas introduziram, no corpo do texto teatral, algumas expressões populares, que não foram utilizadas no texto teatral de 1973.

Aliás, neste trecho, a narrativa irá contar com o Coro, que, na segunda versão de 1980, incluiu a personagem Ana de Amsterdã, meretriz que acompanha os invasores

⁸³ Diálogo gravado em 15 e 16 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

flamengos, e que surge, pela primeira vez, no proscênio, sobre uma mesa, durante um banquete, segundo as marcações de cena. Algumas estrofes da mesma, acompanhada pelo Coro, imiscuindo-se entre a conversação entre o Frei e um oficial holandês, só aparecem na versão *Calabar 1980*, como, por exemplo, no fragmento incluído a posteriori:

**Esperando que o bom colóquio
Seja um prenúncio de paz**

**Nessa terra tão fecunda,
Mandioca, aipim, cará,
Abriçó e a própria bunda
Se plantar, com jeito, dá.**

**Nessa guerra sem sentido
Não há nacionalidade.
Só queremos garantido
O direito à propriedade. (p. 9) [Destaque nosso]**

Os versos visam responder, criticamente, a uma longa fala do chefe holandês, reelaborada após a reescrita do texto teatral, posto que o recurso teatral do Coro foi empregado neste trecho como perspectiva contrária às falas oficiosas do Frei e do chefe Holandês, e, principalmente, para apregoar a visão crítica no corpo do texto dramático como uma espécie de comentador da ação dramática.

Mas o que nos interessa na fala acima é a referência à fertilidade da terra brasileira, interagindo com o substantivo feminino bunda numa construção poética sugerindo a prática da sodomia. O verso “Mandioca, aipim, cará” referindo-se aos alimentos de formas fálicas, dificilmente seriam liberados pela “rabugência medieval da ditadura”,⁸⁴ como aconteceu com outros termos condenados em 1973, como a palavra “sífilis” que refletiam, certamente, “[...] as mudanças de valores e comportamentos que

⁸⁴ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. *Isto É*, São Paulo, 02 Abr. 1980.

acompanharam o processo de modernização sócioeconômica do país e constituíram nos célebres anos 60 a cultura das novas gerações urbanas”.⁸⁵

Enquanto isso, as comédias eróticas tão populares na década de 1970, eram tratadas com certa licenciosidade, revelando as contradições, intencionais, dos aparelhos censórios e da sociedade em geral: “É óbvio que as plateias que curtem a pornochanchada encontram nela elementos significativos. Encontram o circo com que desde Roma os ‘senhores’ divertem a ‘plebe’”.⁸⁶

Assim, além da simplificação do texto, e, da inserção de expressões coloquiais, também, identificamos, claramente, na literatura dramática da peça, um tom de galhofa nos versos. O fenômeno tornar-se-á tão constante, que deliberamos denominá-lo de derrisão, termo oriundo do latim *derisum*, e apropriado pelo francês como *dérision*, para exprimir a inserção de um discurso marcado pelo deboche e zombaria, na revisão do texto em 1979.

Supomos, inclusive, que a derrisão, na revisão do texto dramático, fará parte do mesmo movimento de irreverência que marcaria o estilo de algumas peças teatrais, categorizados como Besteiro,⁸⁷ surgidos na segunda metade da década de 1970.

Esta proposição ganha força quando nos deparamos com a observação da crítica teatral Barbara Heliodora, no texto “Um belo filho da censura”:

Não é possível falar do advento do besteiro sem refletir sobre os anos da censura, que não só voltou-se de forma particularmente viciosa contra o teatro, como também durou muito [...] Quando a censura acabou, portanto, havia um vácuo que algumas peças proibidas pela censura não chegaram a preencher; e foi aí que um punhado de jovens apareceu e criou o que veio a ter o nome de besteiro. Nada poderia anunciar tão claramente que era uma nova geração, um outro tempo, que chegava ao teatro: no universo que o gênero criava choviam as referências a um novo modo de ver as coisas, pesava muito a dinâmica do cinema (que os autores vivenciavam muito mais do que o teatro), e o conteúdo crítico tinha muito a ver com a faixa etária... Mas não creio

⁸⁵ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 399. V. 4.

⁸⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 207.

⁸⁷ Muitas vezes refutando este nome, por seus fundadores, o gênero teatral Besteiro foi a denominação dada para um grupo de montagens cênicas apresentadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, marcadas pela sátira, do exagero e da caricatura, entre outras características similares.

que teria sido possível a essa nova geração encontrar melhor escola de dramaturgia para o quadro brasileiro: para reconquistar um público quase desaparecido, era preciso por um lado ter pressa, e por outro ser atraente – e a importância do besteiro para o que teve de ser um virtual renascer do teatro depois da censura é inegável [...].⁸⁸

Presumimos que associar algumas destas características típicas do Teatro Besteiro a *Calabar* configurava-se com uma tendência geral da época em aderir ao desabafo através da comicidade, e, além disso, visando o resgate do público, sem naturalmente, perder sua essência crítica.

Vejamos o que nos tem a dizer Miguel Falabella, um dos precursores do Besteiro sobre aquele tempo: “Acho que a alegria é sempre discriminada e, principalmente, no momento em que vivemos. Nós viemos em um momento de transição de um mundo violento [...]”.⁸⁹ A banda de rock Ultraje a Rigor, fundada em 1980, não demoraria em manifestar este mesmo “horizonte de expectativa” da juventude brasileira, mas desta vez, musicalmente: “A gente faz música/ E não consegue gravar/ A gente escreve livro/ E não consegue publicar / A gente escreve peça / E não consegue encenar [...] / ‘Inúteu’! / A gente somos ‘inúteu’!”.⁹⁰ Não por acaso, a mesma seria proibida pela censura de ser executada por quase um ano.

Além do mais, sendo o Besteiro intimamente ligado à tradição do Teatro de Revista que teria sido enfraquecido nos anos de 1950, por ser considerada uma produção frívola, supomos que o resgate desta linguagem jocosa e alegre associada à crítica, inversamente, manifestaria o início da fase do arrefecimento político do teatro brasileiro, no final da década de 1970.

Vejamos outros exemplos de permanências e rupturas. Em outro momento, é a vez do personagem Sebastião do Souto surgir pela primeira vez para informar ao clérigo e ao comandante holandês sobre a aproximação do general Mathias de Albuquerque, e juntamente com eles, conspirar contra Calabar, com várias falas suprimidas, outras

⁸⁸ HELIODORA, Barbara. Um belo filho da censura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 Abr. 2000.

⁸⁹ WASILEWSKI, Luis Francisco. **Isto é Besteiro**: A obra dramática de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro. 2008. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 2008, f. 16.

⁹⁰ **Inútil**. Ultraje a Rigor. Composição de Roger Moreira. 1983. Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/ultraje-a-rigor/49189/>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

acrescidas, e algumas reformulações como a de Souto, quando relata as condições das tropas luso-brasileiras: “Acho difícil, senhor. **Estão em frangalhos**. Apenas alguns soldados desgarrados. Quase que só mulheres, crianças e bois. Vão querer passar por fora, **de gatinhas, na surdina** da noite...”, (p. 10) [Destaque nosso] dando repintes ao texto de 1973.

Logo depois, segundo a rubrica, o palco escurece completamente. Luz sobre Mathias, e, na versão revisada, acompanhamos a reformulação e a antecipação de uma longa fala do governador lusitano:

(Às gargalhadas) Um ano de fracassos consecutivos. Perdi Igarauçu, Itamaracá, a Paraíba, meu Arraial do Bom Jesus, **me chutaram a bunda em Nazaré**, estou sendo enxotado para a Bahia, donde vou ser recambiado para a metrópole, onde me fazem uma devassa. Que carreira! E para me substituir como se não bastasse, vão mandar um espanhol! *(Subitamente sério)* **E dizer que tudo começou com aquele desertor. E dizer que um mulato pernóstico mudou o curso da História. E dizer que cansei de escrever àquele mulato, só me faltou implorar para que ele voltasse às nossas fileiras, só me faltou lamber o saco daquele mulato. Ofereci-lhe anistia, vencimentos atrasados, honras, mundos e fundos, chamei-o de patriota, chamei-o de general...** Mas Deus não permitirá que eu morra sem antes encarar o Calabar! *(Tira o pergaminho do peito)* E fazê-lo engolir a última resposta que me mandou! (p. 12-13) [Destaque nosso]

Notem, mais uma vez, a introdução de novas marcações de cena na fala acima (“subitamente sério”, “Tira o pergaminho do peito”). O aumento de rubricas também será um procedimento facilmente perceptível na peça revista e modificada, expondo, mais uma vez, a intenção dos teatrólogos em dar um apuro melhor ao texto teatral.

Além do mais, os tabuísmos (“bunda”, “saco”) serão inseridos, reafirmando o processo de derrisão do texto em tempos mais amenos da Ditadura, produzindo novos significados a partir da recepção dos autores frente a literatura dramática.

Prossigamos, analisando a historicidade inerente a releitura dos dramaturgos, desta vez, a partir de outros temas.

QUESTÃO INDÍGENA, DESERÇÃO E DITADURA

Notamos que por toda parte da literatura dramática, os “heróis” brasileiros, representados por Sebastião do Souto, pelo negro Henrique Dias e pelo indígena Filipe Camarão, são apresentados, de forma irônica, no texto de 1973. No caso deste último personagem, ao se declarar convertido ao cristianismo, é interpelado pelo Frei que declara orgulhoso:

É isso mesmo. Precisamos aproveitar os nossos recursos naturais. A velocidade do índio, os canoeiros da Amazônia...Este índio nasceu entre os selvagens tapuias, que são uns analfabetos e antropófagos e hereges e traidores, e é hoje o mais leal soldado que El Rey tem nesta guerra. Recebeu o título de Dom e um nome de homem civilizado: Antônio Filipe Camarão, Cavaleiro do Hábito de Cristo.⁹¹

A fala fora suprimida durante a revisão da literatura dramática. Investigando-a, descobrimos que se tratava de um episódio pontual do contexto dos dramaturgos, naquele tempo, como atesta Buarque : “Essa é uma piadinha.[...] Treinar índio para mandar para as Olimpíadas, você lembra? (risos)”.⁹²

Embora não identificamos a referida anedota em nenhum documento consultado, a referência alegórica às virtudes indígenas foram materializadas em uma reportagem, comprovando que, de fato, os “recursos naturais” brasileiros foram literalmente aproveitados: Trata-se de um desfile de oitenta e quatro formandos da Guarda Rural Indígena (Grin), realizado em Belo Horizonte, no dia 5 de fevereiro de 1970.

Segundo a reportagem da jornalista Laura Capriglione, a formatura ocorrida no quartel do Batalhão-Escola Voluntários da Pátria, repleta de convidados civis, entre crianças e idosos. Já, no alto do palanque, podia-se ver autoridades federais e estaduais, como o presidente da FUNAI, além de militares, dentre eles, o ministro do Interior, general José Costa Cavalcanti, que, inclusive, teria assinado o famigerado AI-5.

⁹¹ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 11.

⁹² Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto acerca da montagem *Calabar – O Elogio da Traição*. Transcrição nossa. (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC)

O objetivo desta tropa de índios seria segundo a própria portaria de 1969: “executar o policiamento ostensivo das áreas reservadas aos silvícolas”.⁹³ Os mesmos foram convocados em aldeias das nações Krahô, Gaviões, Maxacali, Carajás e Xerentes para serem treinados durante três meses. No desfile na qual juraram a bandeira, prometeram defender a pátria. Os formandos trajavam calça e quepe verde, camisa amarela, botas e uma pistola na cintura.

Depois das apresentações de defesa pessoal, dois indígenas marcharam pelas ruas do quartel diante de todos os convidados, segurando um homem preso em um bastão de madeira, técnica de tortura denominada pau-de-arara, e, amplamente utilizada pela repressão, durante o Estado de Arbítrio.

A transformação do indígena em soldados da repressão contra seu próprio povo fora uma temática abordada pela peça *Calabar*, a partir da figura dramática Antônio Filipe Camarão, Governador e Capitão-mor de todos os índios da costa brasileira, e, que fora agraciado pelo título de Dom, pelos mandatários portugueses por serviços prestados, durante a resistência contra a invasão batávica.

Teria Buarque e Guerra obtido acesso a estas informações? Não sabemos. O que podemos assegurar é que dificilmente os dramaturgos e a população brasileira foram informados de que o projeto da Grin fracassou.

Segundo depoimento, em tom de zombaria, do próprio presidente da FUNAI, o projeto era exitoso, porém, os índios apresentavam muitas dificuldades em se adaptar aos coturnos, pois sentiam muitas dores nos pés. A simbologia austera do quepe tradicional, peça do traje militar, era sempre decorado por uma pena. As fivelas e os botões da farda eram usadas para enfeitar a frente.

A jornalista localizou três anos depois do desfile de formatura da Grin, uma nota discreta, no jornal **Estado de São Paulo**, em outubro de 1973, descrevendo relatos de espancamentos, arbitrariedades, insubordinação e estupros perpetrados pelos próprios agentes da guarda indígena, como a tortura cometida pelos mesmos a um pescador que havia sido flagrado com uma aguardente, ou então, a manutenção de uma casa de meretrício com o soldo recebido por um membro da corporação.

⁹³ CAPRIGLIONE, Laura. A MISSÃO, como a ditadura ensino técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 04, 11 Nov. 2012.

Reforçando o argumento da própria reportagem, chegamos à conclusão de que a peça *Calabar*, não se furtou a discutir a participação indígena neste processo, sobretudo, no que se refere à questão dos Direitos Humanos. No final da década de 1970, o assunto permaneceria presente no texto dramático, como constatamos na atualização do mesmo, revelando como a situação indígena permanecia inalterada.

Outro tema seria candente na percepção dos autores. Em uma cena, Mathias entoava o lamentoso poema-canção “Fado Tropical”, que, nos moldes de um soneto de Cláudio Manoel da Costa, escancara, novamente, as indecisões do próprio militar (“Meu coração tem um sereno jeito/E as minhas mãos o golpe duro e presto/De tal maneira que, depois de feito/Desencontrado, eu mesmo me contesto”⁹⁴).

Simbolicamente, as incertezas do general Mathias de Albuquerque representam os membros das Forças Armadas como um todo, que vivenciaram situações de extrema ambiguidade. Vejamos a reflexão do estudioso Marcelo Ridenti quando examina a temática da participação de soldados em organizações de esquerda no período pré e pós Golpe de 1964, em sua obra **O Fantasma da Revolução Brasileira**.

O pesquisador inicia sua análise a partir do filme *Os Fuzis*, dirigida por um dos autores da peça *Calabar*, o cineasta Ruy Guerra. O filme revela a situação de muitos militares de baixa patente que vivenciavam situações de muita privação naquele tempo. Não por acaso, o próprio pesquisador recorda que a continuação do filme realizada em 1977, intitulado *A Queda*, pelo mesmo diretor, irá mostrar os mesmos militares, alguns anos depois, ainda sem muitas perspectivas profissionais, assumindo outras funções na sociedade, como peões na construção civil.

Como nesta representação artística, Ridenti afiança que não foram poucos os militares que decidiram se opor ao *status quo*, mesmo antes do Golpe, representado pelo longa-metragem supracitado. Sabemos, inclusive que muitos militares foram expulsos da corporação já em 1964, com o Ato Institucional nº 1.

Aliás, o autor destaca o influxo inegável dessa insatisfação na própria deflagração do movimento que culminou no período ditatorial. A alta hierarquia das

⁹⁴ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 15.

Forças Armadas temia a reação radical desses agrupamentos, que inclusive possuíam estreita ligação com o governo janguista:

Em 1964, a perseguição dos vencedores aos militares de baixa patente insubordinados foi implacável. Quase todos foram presos, processados e expulsos das instituições armadas, as quais, concomitantemente à repressão, trataram de aumentar os soldos e melhorar um pouco as condições de existência dos subalternos que permaneceram em suas fileiras, procurando evitar futuros problemas [...].⁹⁵

Dessa maneira, uma parte do Exército foi mais longe se aliando à organizações de esquerda, como foi o caso da participação de ex-militares cassados na Guerrilha de Caparaó, em 1966 e do próprio Carlos Lamarca. Portanto, os expurgos foram iniciados dentro das próprias Forças Armadas.

No tocante a comparação inevitável entre os desertores Domingos Fernandes Calabar (1600-1635) e Carlos Lamarca (1937-1971), o dramaturgo Buarque, favorecido pelos benefícios do distanciamento temporal, confirmaria esta aproximação: “Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo inequívoco. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça”.⁹⁶

Este importante depoimento, símbolo da visão receptiva dos autores, denota a perda da especificidade histórica da peça, após a liberação e montagem da mesma em 1979/1980. Complementando esta noção, seu parceiro Guerra, indagado por uma interlocutora, sobre esta relação, assegurou: “É evidente que se não tivéssemos pensado todo o resto do mundo teria pensado. É uma questão muito próxima. É uma imagem muito próxima”.⁹⁷

Por fim, ainda na canção, Mathias encerra na última estrofe um infortúnio prognóstico: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal / Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um Império Colonial”. (p. 17) Os versos da canção, profusamente alegórica, permanecem iguais em

⁹⁵ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993, p. 211.

⁹⁶ ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. 6 Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 192.

⁹⁷ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.

ambas as versões, mesmo o termo “sífilis”, censurada na gravação musical. Talvez, porque o tema colonialismo pudesse ser consubstanciado em imperialismo, mantendo a mesma linha crítica.

A escolha do estilo fado não fora fortuita, pois o gênero fora fartamente explorado pela máquina de propaganda da Ditadura Salazarista (1933-1974), baseado no tripé Fátima⁹⁸-fado-futebol. Vejamos o que o estudioso Marcos Napolitano tem a nos dizer sobre a canção:

[...] a ditadura brasileira e a ditadura salazarista, pródigas em discursos ufanistas, são trabalhadas pela paráfrase crítica. A voz que fala pelo poema assume o discurso do colonizador qu-----e se confunde com a própria natureza brasileira, por sua vez, objeto histórico de ideologização nos discursos de poder.⁹⁹

Além do mais, a canção, simbolicamente remete a Portugal e à política brasileira. Vejamos o que Buarque tem a nos dizer sobre as implicações históricas desta composição:

[...] em relação a Portugal já havia um precedente, mesmo porque Calabar tinha essas implicações. Na época vivia debaixo do Fascismo...Marcelo Caetano. E Calabar mexia um pouco com este problema, e tinha aquela canção que um dia ‘esta terra vai cumprir seu ideal, vai tornar-se um imenso Portugal’. Isso era uma ofensa a Portugal e ao Brasil [...] Mais tarde veio a Revolução em Portugal em 74 aí a música que já estava proibida, ficou mais proibida ainda porque o “Brasil tornar-se um imenso Portugal” virou uma afirmativa muito subversiva, muito perigosa.¹⁰⁰

Durante a execução da canção, Mathias desabotoa as calças e se senta em uma latrina, ao lado de um dirigente holandês (vide iconografia). Obviamente, a fictícia cena burlesca visa subverter a austeridade daquele momento, através do riso, compreendida através dos estudos do teórico da literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975):

Apenas culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias. A violência não conhece o riso [...] A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso eleva-se acima delas. O riso não entrava o

⁹⁸ Referência ao sagrado santuário de Fátima em Portugal.

⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978. **História**, São Paulo, v.22, n.1, ano 0, p. 9, 2003.

¹⁰⁰ BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

homem, libera-o [...] Tudo que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente, e em qualquer caso, limitado. O riso levanta as barreiras, abre o caminho.¹⁰¹

As observações do intelectual russo sobre a cultura popular medieval e suas relações com as festas populares e da literatura carnavalesca, portanto, respaldam a escolha da roupagem cômica, para uma cena austera, justificando a disposição dos autores em participarem, efetivamente, do processo histórico, forjando uma crítica contundente ao discurso oficial, utilizando o deboche como ferramenta de subversão da ordem vigente.¹⁰²

Ora, se as alusões à ditadura serão fartamente reportadas na peça, tanto na primeira quanto na segunda versão, outros temas, naturalmente, serão abordados e reexaminados pelos autores, como veremos a seguir.

TORTURA, COLABORACIONISMO E MEMÓRIA

Voltamos a primeira página da peça, que se inicia através de um canto litúrgico, sobressaindo quase que como um mantra a expressão latina *Agnus Dei qui tollit peccata mundi* (Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós), conduzido pelo Frei e acompanhado pelos moradores obedientes em coro.

Concomitante, em um acampamento militar, o chefe lusitano Mathias de Albuquerque, faz a própria barba usando como anteparo a própria bandeira portuguesa, manifestando a relação desrespeitosa do personagem com o símbolo nacional.

Enquanto dita uma carta a um escrivão, segundo a rubrica, ouve-se os gritos de um prisioneiro sendo torturado, intercaladas com a pregação do Frei.

Assim, enquanto o sacerdote rememora de tempos áureos da Província de Pernambuco, antes da chegada dos invasores batavos e sua aliança com Calabar,

¹⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 374.

¹⁰² Sobre o riso e suas relações sociais consultar também:

MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

Mathias lamenta a deserção do mesmo. No final da carta, Mathias decide designar o destinatário da missiva com o posto de coronel.

O acréscimo, provavelmente, visava evidenciar mais ainda, como se estabeleciam as estratégias de convencimento naquele tempo, no caso, em prol do retorno do desertor para as tropas de resistência. Uma representação artística dos mesmos modos de proceder durante o governo ditatorial, como podemos comparar no relato de Gaspari:

Ao materializar-se nos cárceres, a tortura obedece a uma lógica que novamente nada tem a ver com a defesa da sociedade. A condição necessária para a eficácia da burocracia da violência é a recompensa funcional, tanto através das promoções convencionais como das gratificações que esse mundo policial engendra [...] Um oficial que entrasse como capitão no circuito SNI-CIE-DOI tinha duas vezes mais chances de vir a servir como adido no exterior do que outro mantido na rotina dos quartéis. Os delegados e investigadores eram geralmente promovidos tão logo preenchessem as exigências formais da burocracia. O delegado paulista Sérgio Fleury levava quatro anos para subir o primeiro degrau da hierarquia. Subiria três outros em apenas dois anos. Enquanto essa recompensa existe, o torturador age a favor do governo ou até mesmo contra ele. Quando ele percebe que ela cessou, pára de torturar, ainda que persistam os elementos de tensão política.¹⁰³

Aliás, diga-se de passagem, o próprio delegado, utilizado como exemplo da rápida promoção obtido pelos serviços prestados as Forças Armadas, e, célebre pela crueldade, nos porões durante a repressão, receberia, em 1971, a medalha da Ordem do Grande Pacificador.

Em outra parte, Bárbara, dialogando com Dias e Camarão, acusa os heróis de terem traído seu falecido esposo, e não terem respeitados os códigos de guerra. O trio se defende com argumentos que visam justificar a morte do soldado, mas Bárbara insiste em afirmar que o marido fora assassinado, e que nenhum outro oficial teve a coragem de intervir nesta situação.

Nesse momento, Camarão admite: **“É... às vezes acontecem uns excessos... E a gente não pode controlar tudo...”**. (p. 48) [Destaque nosso] Esta fala, inserida

¹⁰³ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 25-26.

durante a recuperação das liberdades constitucionais, em 1979, não seria uma denúncia a posteriori dos “excessos” cometidos durante o governo militar?

Em outro trecho, deparamos com a temática do colaboracionismo em uma conversação girando em torno do plano de captura do desertor Domingos Fernandes Calabar. Em certo momento, Mathias medita:

Terra engraçada, esta. **Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapças.** Muito **engraçada**, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição. (Levanta o bacalhau à boca) Magro!”. (p. 14)
[Destaques nossos]

O fragmento em negrito também foi inserido após a revisão dos dramaturgos, demonstrando mais uma vez a capacidade dos autores em filtrar a realidade, pois não estão se referindo somente ao século XVII, se não vejamos o depoimento de um militar, concedido em 1967:

‘O senhor não faz idéia da quantidade de gente que é informante neste país’, revela o informante, exemplificando: ‘No meu gabinete eu tinha uma espécie de ante-sala onde diariamente chegavam de 10 a 15 camaradas oferecendo informação’. A oferta era tanta que o comprador avaliava a mercadoria como se estivesse num mercado, assim, segundo ele; ‘Esse peixe está bom e vale tanto. Eu pago’.¹⁰⁴

A declaração nos leva a conjecturar sobre o destino da vacância de centenas de funcionários públicos, jornalistas, militares, entre outros, perseguidos pela repressão, pois cada profissional expurgado de seu cargo, significava uma vaga disponível no mercado. Logo a elevada oferta de “informação” tinha sua lógica.

Além do mais, o adjetivo “engraçado”, substituiria o “estranho”, de 1973, talvez, revelando, novamente o processo de derrisão que marcará o revisionismo de *Calabar* em 1979, através do farto emprego do sarcasmo, pelos dramaturgos, ao reportarem a conjuntura sócio-política que marcou a década de 1970, como também no âmbito da corrupção, sugerida pelo substantivo “trapça”, empregado pelos autores, como, por exemplo, ocorreu, em 1971, quando o governador do Paraná, Haroldo Leon Peres fora flagrado em uma tentativa de suborno, ocasionando sua renúncia. O governo

¹⁰⁴ VENTURA, Zuenir. **1968**: O ano que não terminou. 21 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 187.

que não podia tolerar a imoralidade administrativa em sua gestão, optou por interferir, noticiando que o político apenas desistira do cargo.

Algumas páginas depois, Calabar é capturado. Contudo, antes que o prisioneiro seja executado, o plenipotenciário, em exercício, Mathias de Albuquerque roga ao sacerdote para que faça a confissão do condenado, sem direito ao indulto. Neste trecho, identificamos mais uma inclusão importante no texto revisado, quando o frade alega que a confissão é sigilosa, no entanto, o representante do governo luso-espanhol contra-argumenta que **“[...] como tal será respeitado. À Deus, as coisas da alma, ao Estado as informações de guerra. Além do mais, Frei Manoel, a sua piedosa colaboração vai evitar os suplícios de uma dispensável tortura”**. (p. 33) [Destaque nosso]

Na realidade, “confissões não se conseguem com bombons”,¹⁰⁵ rememorando assertiva de Dom Geraldo de Proença Sigaud, bispo de Diamantina, proferida em 1970, acerca dos torturadores brasileiros.¹⁰⁶ A referência está na obra do autor Elio Gaspari, que se por um lado não compõe um trabalho de pesquisa essencialmente analítico, por outro lado, apresenta uma crônica histórica fartamente documentada sobre o período que vai de março 1964 ao mesmo mês do ano de 1979, portanto, abarcando a trajetória da própria peça *Calabar*.

Percebe-se que as alusões à tortura após a atualização do texto dramático passam a ser mais explícitas, com o abrandamento da repressão em 1979, expondo como a nova conjuntura política proporcionará uma nova recepção dos dramaturgos acerca da peça.

Em seguida, o chefe português se volta para o recém promovido alferes Sebastião do Souto e ordena que se apronte o patíbulo. Anna de Amsterdã desperta, e participa de um rápido diálogo com o comandante militar, para depois entoar a canção homônima, que, inclusive, apresentará mais informações sobre a própria personagem, embora, a letra da mesma tenha sido proibida de ser gravada.

¹⁰⁵ SIGAUD, 1970 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 20.

¹⁰⁶ Sobre tortura consultar:

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

Após a música, o sacerdote relata a Mathias as revelações feitas por Calabar durante o confessionário. O clérigo revela que o condenado declarou que os grandes culpados não fariam parte das camadas mais inferiores da sociedade colonial, e, sim, dos próprios senhores de engenho que se aliaram sistematicamente ao invasor neerlandês.

Consultando apenas a historiografia contemporânea (visto que, a bibliografia consultada pelos autores, já fora examinada), constatamos que assim como se insinuava na peça, a execução de Domingos Fernandes Calabar não teria sido um genuíno ato lesivo contra um prisioneiro de guerra. A deliberação rápida de sua morte configurava-se como uma queima de arquivo. Segundo Evaldo Cabral de Mello, na obra **Olinda restaurada – Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654**: “[...] devido à sua atuação, Calabar estava informado dos contatos comprometedores de pessoas gradas da terra com as autoridades neerlandesas”.¹⁰⁷

Com base na obra do próprio confessor de Calabar, denominado **O Valeroso Lucideno** do Frei Manoel Calado, o pesquisador Cabral de Mello destaca ainda que o frade se esquivou de divulgar os nomes dos colaboracionistas dos invasores flamengos em seus registros, contudo revelou a Mathias informações perigosas, e, que, Calabar nem ao menos teve tempo para pedir perdão, publicamente, sendo garroteado e esquartejado no dia 22 de julho de 1635. Portanto, segundo análise de Guerra, seria interessante discutir o porquê da oficialização da traição de somente um nome na História das Invasões Holandesa, em uma época em que a traição era uma rotina.¹⁰⁸

O colaboracionismo, recentemente, também seria abordado pelo historiador Bóris Fausto, reiterando que Calabar não estava sozinho:

Isso não quer dizer que os holandeses não contassem com a ajuda de gente da terra. Por sua importância, Calabar ficou conhecido como o grande traidor na primeira fase da guerra. Mas ele não foi um caso único. Vários senhores de engenho e lavradores de cana, cristãos-novos, negros escravos, índios tapuias, mestiços pobres e miseráveis estiveram ao lado dos holandeses. É certo que os índios de Camarão e os negros de Henrique Dias formaram com os luso-brasileiros, mas a

¹⁰⁷ MELLO, Evaldo Cabral de. **Olinda restaurada – Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654**. São Paulo: 34, 2007, p. 292.

¹⁰⁸ De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal de Chico Buarque.

mobilização dos setores desfavorecidos se deu em níveis reduzidos. Por exemplo, em 1648, o contingente de Henrique Dias contava com trezentos soldados, o que equivalia a 10% do total dos homens em armas e a 0,75% da população escrava da região. As forças luso-brasileiras estavam assim longe de constituir um modelo de união das três raças.¹⁰⁹

De fato, a afirmação do historiador reforça a fala na peça, de Calabar no cadafalso, junto ao frade, horas antes de sua morte, de que “[...] os grandes culpados não estão na arraia-miúda”¹¹⁰. Ainda, sobre o colaboracionismo da elite colonial durante as Invasões Holandesas, Mello admite que a participação de negros e indígenas a favor dos batavos também foi importante para efetivar a conquista da zona açucareira do Nordeste brasileiro, no século XVII, relativizando a figura dos “heróis” Dias e Camarão como comandantes supremos de negros e indígenas, respectivamente.

Todavia, seria infundado creditar apenas a eles, pois os invasores também contavam com os serviços de membros oriundos da oligarquia açucareira, isto é, senhores de engenho, dentre outros grupos como ricos cristãos-novos. Até pilotos portugueses cooperaram com os holandeses. Inclusive, o pesquisador também sustenta que Calabar não fora o único condenado à morte pela deserção, citando um certo Cosme de Almeida que fora morto, em 1636, por aleivosia.¹¹¹

Consultando, novamente, o pesquisador Ronaldo Vainfas sobre o apoio de membros da terra brasílica na dominação holandesa, deparamo-nos com um relato que manifesta a realidade complexa que se apresentava naquele período durante o Brasil-holandês:

Se fosse nomeá-los aqui, um a um, com breve ementa do que fizeram, ocuparia dezenas de páginas e o elenco de traidores ainda assim ficaria incompleto. Mas, desde logo, é preciso cuidado na qualificação de tais atitudes, porque se muitos foram traidores notórios, pois passaram ao holandês depois de terem lutado na resistência, outros mal passaram de desertores. E muitos foram somente colaboradores dos holandeses, ou se tornaram amigos deles, sobretudo depois da

¹⁰⁹ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 89.

¹¹⁰ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 37.

¹¹¹ MELLO, Evaldo Cabral de. **Olinda restaurada** – Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: 34, 2007, p. 203.

conquista consolidada. Houve, pois diferentes graus de adesão ao vencedor.¹¹²

O fragmento historiográfico coaduna, perfeitamente, com a base reflexiva que norteou a criação da peça *Calabar*, como podemos verificar em uma síntese realizada por Ruy Guerra em 1980:

O que fazia tão claramente Calabar ser considerado traidor numa época de mil traições? Um traidor oficial, tão claro, tão definido, patrono da traição. Outra coisa que nos interessava era a seguinte pergunta: Em que medida o poder determina os padrões éticos? Calabar nos permitia discutir isso. Não estávamos satisfeitos com o que acontecia no país, mas não é pelo fato de estar contra um governo que você está traindo. Ao se colocar a favor às vezes você está cometendo uma traição muito mais evidente. Queríamos abordar a escola de valores permanente do homem, desvinculada dos parâmetros definidos por quem está no poder.¹¹³

Certamente que o trecho em análise é uma alusão direta à participação de civis abastados no Golpe Militar, desferido no dia 31 de março. De fato, historicamente, alguns optaram pela colaboração, inclusive, cidadãos influentes do país, como por exemplo, Henning Boilesen, executivo do Grupo Ultra, e presidente da Ultragaz, morto em 1971, por militantes de esquerda.

Os empresários, quase sem exceção, tinham algo além de interesses econômicos em jogo para não atazanar os generais com cobranças impertinentes por mais democracia, liberdade de pensamento, criação artística e intelectual, respeito aos direitos humanos, apuração das crescentes brutalidades cometidas pelos órgãos repressivos e punição dos responsáveis [...] Os 'excessos' do Primeiro de Abril eram questões de somenos; logo passariam.¹¹⁴

Notem que o temor pela possibilidade do avanço socialista, no Brasil, não abalava somente o governo, mas da mesma forma poderosos homens de negócios que

¹¹² VAINFAS, Ronaldo. **Traição** – Um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 95.

¹¹³ SILVEIRA, Emília. Calabar de Chico Buarque e Rui Guerra. Um elogio da traição: mas o que é ser traidor? **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Fev. 1980.

¹¹⁴ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 350-351. V. 4.

passaram a apoiar organizações militares de repressão. Com a palavra, o pesquisador Jacob Gorender:

Uma vez que não constava de nenhum organograma do serviço público, a OBAN tinha caráter extralegal. Os problemas decorrentes desta circunstância se resolveram mediante transferência de recursos de órgãos já existentes e do apelo a contribuições de grandes empresas brasileiras e multinacionais.¹¹⁵

Retornando a análise do texto teatral, logo após o sacerdote quebrar o voto de sigilo da confissão de Calabar, após a insistência de Mathias, surge Bárbara novamente, declamando alguns versos que foram inseridos após a reescrita do texto teatral. Percebamos como as linhas abaixo se coadunam com a discussão que acabamos de realizar:

**O traidor se chama Calabar.
Outros terão levado segredos,
Outros terão levado propinas,
Mas esses sabem se portar.
Outros terão se sujado as calças,
Outros terão delatado amigos,
Mas esses voltam pra jantar.
Outros irão vender sua terra,
A casa, a cama, a alma, a mãe, os filhos,
O povo, os rios, as árvores e os frutos.
Mas, Calabar, você nunca foi burro.
O traidor se chama Calabar.
Claro, claro, claro, claro.
O melhor traidor é o que se escala,
Corpo pronto para a bala,
Se encurrala, se apunhala
E se espeta numa vala,
Se amarrota e não estala
E cabe dentro da mala,
Se despeja numa vala
E não se fala na sala. (p. 38) [Destaque nosso]**

¹¹⁵ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 3 Ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 157.

Os autores, sob o efeito do distanciamento, satiricamente, redigem um pequeno libelo a respeito da traição (“Outros terão delatado amigos / Mas esses voltam para jantar”) com o propósito de provocar o espírito crítico do leitor/espectador.

A propósito, como havíamos dito no capítulo introdutório deste trabalho, durante a pesquisa nos deparamos com a notícia de que a Comissão Nacional da Verdade estaria se organizando para responsabilizar algumas empresas pela perseguição política ocorrida durante a Ditadura.¹¹⁶

As referências ao colaboracionismo continuam. As marcações de cena indicam que Bárbara e o Frei dividem o mesmo palco. Ela pede para se confessar, e o padre, além de não reconhecê-la, pede para que a mesma se confesse em outro momento. Mas, antes que o clérigo se afaste, a viúva pergunta o que ele está fazendo ao lado dos batavos. O mesmo se recusa a responder. Então, ela se apresenta para a surpresa do sacerdote que admite que Bárbara está diferente, conquanto a mesma questione, numa fala, também, reformulada a partir da primeira versão da peça:

Padre, eu precisava de uma informação... É muito importante para mim... Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo, hein? Que diabo de molejo é esse que o Senhor arranjou? Com os portugueses, depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses, mais parece uma mala diplomática... (p. 113) [Destaque nosso]

Primeiro, a fala da protagonista remete às contradições reais daquele tempo, como o apoio de personalidades importantes ao Golpe de 1964, como o político conservador Carlos Lacerda (que, inclusive, fora comunista na juventude), mas, que, com o recrudescimento do regime, se reposicionou contra as Forças Armadas, com sua participação na chamada Frente Ampla, movimento de resistência a ditadura, juntamente, com seus antigos opositores João Goulart e Juscelino Kubitschek.

Segundo, percebemos que as críticas, alegóricas, ao colaboracionismo clerical, junto ao regime, não foram arrefecidas, pelo contrário, a inserção de novas falas sobre

¹¹⁶ BRITTO, Patrícia. Comissão da Verdade estuda responsabilizar empresas por perseguição política. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 Jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/07/1311847-comissao-da-verdade-vai-penalizar-empresas-que-promoveram-perseguiçao-politica.shtml>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

esta matéria indica a percepção consciente dos dramaturgos que “[...] na grande divisão ocorrida no país em março de 1964, a maior parte da hierarquia da Igreja pendera para o levante”,¹¹⁷ simbolicamente, representada pelo apoio ao movimento Tradição, Família e Propriedade (TFP), por parte de setores mais conservadores do clericalismo nacional¹¹⁸ e pela própria participação na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, onde eram empunhados cartazes com os dizeres: “Verde amarelo, sem foice nem martelo”.

Salvo honrosas exceções como D. Helder Câmara, D. Paulo Evaristo Arns, D. Pedro Casaldáliga, frades dominicanos como Frei Betto, órgãos de representatividade como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), além de tantos outros que não tiveram seus nomes registrados pela historiografia brasileira, lembrando que muitos congressos estudantis foram realizados em templos católicos.¹¹⁹

Acuado, o padre a acusa de estar embriagada. Depois de dar uma gargalhada e mencionar o nome do falecido esposo, o Frei confirma que ele morreu porque merecia e porque traiu. Ela responde com a afirmativa de que para reconhecer o traidor é preciso apresentar a coisa traída. A ação volta para o frade que oferece a confissão para o dia seguinte, mas Bárbara se recusa, dizendo que o que tem para falar é para os homens, e não para Deus. Em seguida, Bárbara, pergunta sobre Calabar, e o Frei alega que o mesmo é assunto encerrado, e que o que importa não é a realidade, mas como ela será transmitida ao povo. O ex-tenente do Exército Marcelo Paixão de Araújo concorda com a fala ficcional do sacerdote:

As altas autoridades do país foram as primeiras a tirar o seu da reta. [...] Todos os agentes do governo que escreveram sobre a época do regime militar foram muito comedidos. Farisaicos, até. Não sabiam de nada, eram santos, achavam a tortura um absurdo. Quem assinou o AI-5? Não fui eu. Ao suspender garantias constitucionais, permitiu-se tudo o que aconteceu nos porões.¹²⁰

¹¹⁷ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 237.

¹¹⁸ MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 78. V. 4.

¹¹⁹ Para mais informações sobre a participação da Igreja Católica na Ditadura Militar, consultar:

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.

¹²⁰ ARAÚJO, 1998 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 24.

A fala do frade e o desabafo de um militar representam não apenas a denúncia da participação do alto escalão das Forças Armadas nos excessos cometidos por aparelhos da repressão.

Em outra cena, por exemplo, entre Mathias e o clérigo, o general verbaliza suas próprias contradições como tirar a vida de um homem, que manifesta um pensamento semelhante aos seus próprios devaneios. Então, o sacerdote decide absolvê-lo de seus pecados. Diante deste trecho repreensível, os dramaturgos inserem uma nova fala para o dissimulado sacerdote, denotando uma provocação à nação brasileira, abordando mais uma vez a sensível questão da memória, em um período de mudanças políticas no país: **“Deus certamente perdoa. E a memória dos homens é curta. (Dá a absolvição em latim) Ego te absoluum... etc...”**. (p. 40) [Destaque nosso]

O tema seria aludido novamente noutro fragmento da peça, quando o tartufo sacerdote, em outra fala acrescida após a revisão, faz o sinal da cruz e friamente diz: **“Viremos à página e tratemos de nos mirar no exemplo dos grandes heróis da nossa Pátria”**. (p. 42) [Destaque nosso]

Vemos que a questão da memória, em 1979, ganharia novos contornos, sendo também abordada em outro trecho da peça, quando Nassau inicia sua despedida se justificando por não ter feito mais, pois sempre encontrou resistência por parte de grupos dominantes. Além do mais, reconhecia que não era fácil conciliar o humanista e o general. Mas, tinha consciência de que foi brando no exercício do poder. Os teatrólogos inserem uma nova fala para Nassau evidenciando a pertinência destas questões com o enfraquecimento da repressão:

Trouxe a esta terra o ferro de uma civilização que não buscava nada mais além de riquezas. E, nesta cruzada maldita, não fui o único. Os meus adversários traziam a mesma ganância, traduzida em outros idiomas, escondida em outras liturgias, disfarçada em outras promessas. Português, espanhol, flamengo, logo mais o inglês, que importa o resultado? Nos seus sorrisos, a mesma goela escancarada sobre o mesmo estômago sem fundo [...] Adeus, terras brasileiras, onde tanto cobicei, remexi e nada aprendi, além da certeza que só o homem faz a História do homem. Mas pobre do orador que pretende falar para o futuro, mesmo quando esse futuro dista dele apenas os segundos que o separam do ouvinte atento. A palavra do homem de consciência só pode transformar o passado, mas o passado não tem outra possibilidade de

transformação, que não seja o de ser contado de modo diferente [...] E se vos causa espanto que seja eu, Maurício de Nassau, que assim vos fala, fora da minha nobreza, fora do meu tempo, fora de toda a lógica, procurai arrancar desse espanto a resposta que meus lábios não sabem articular. (p. 119) [Destaque nosso]

O longo excerto assinala a indubitável vulnerabilidade da escrita da história frente a manipulações,¹²¹ como a ação de alguns militares que foram enviados para o Araguaia com o objetivo de retirarem os corpos sepultados naquela região para serem queimados, sem deixar vestígios do extermínio da Guerrilha do Araguaia.¹²²

Por isso, concordamos com Ruy Guerra ao dizer que “[...] o poder é que decide, quando estas histórias devem ser contadas e maneira como elas devem ser contadas ao povo”,¹²³ e, os detentores do mesmo sabem muito bem disso. Compreendemos que este processo integra as contundentes disputas pela dominação da Memória Histórica¹²⁴ que congela agentes e concepções de um determinado tempo, como discute Carlos Alberto Vesentini em sua obra **A Teia do fato**.

Assim, a literatura dramática ilustra perfeitamente esta assertiva, quando o compungido príncipe declara que só o homem faz a história do homem, traduzindo o pensamento dos dramaturgos a respeito dos mecanismos de escritura histórica. Recorremos, novamente, a Vesentini que, assim os autores da peça, acredita na

¹²¹ Um episódio recente envolvendo esta questão ocorreu em Brasília, especificamente, no Senado Federal, com a inauguração de uma exposição contando, cronologicamente, a história do Senado, através de painéis, partindo de 1822 até o corrente ano. No entanto, a linha do tempo olvidava a conhecida votação pelo impeachment do presidente Fernando Collor de Melo, realizada pelo Congresso Nacional, em 1992. O presidente do Senado José Sarney (PMDB-AP) alegou que “[...] era um episódio que não deveria ter acontecido”. (CAMPANERUT, Camila. Após polêmica, painel sobre impeachment de Collor é colocado em galeria do Senado. **Uol Notícias**, Política, 06 Jun. 2011. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2011/06/06/depois-de-polemica-painel-sobre-impeachment-de-collor-e-colocado-em-galeria-do-senado.htm>>. Acesso em 1 Nov. 2013.) Após ter sido interpelado por alguns jornalistas, alguns dias depois um quadro, relatando o evento, foi acrescido no corredor do Senado, por onde transitam mais de 15 mil pessoas por mês.

¹²² GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 462.

¹²³ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao acervo NEHAC).

¹²⁴ “Por memória histórica, entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido com os temas dessa memória”. VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, Out-Dez, p. 104, 1986.

necessidade de se refletir acerca das produções humanas dentro de um intrincado conflito de interpretações, na qual cada agente social busca sobrepor sua concepção sobre as outras, preservando a supremacia da interpretação do vencedor, sem, no entanto, suprimir a existência do vencido. O fato é consubstanciado e o processo histórico dissolvido.

Portanto, a retomada do passado via processo, como nos propomos a fazer, permite perceber que não há uma única linha interpretativa, e, tampouco, uma ordem definitiva e hierarquizante.

Além do mais, o diálogo apresenta a consciência apurada dos autores sobre o movimento pernicioso da memória histórica, e, portanto, a necessidade de representar na peça, o caráter mutável da História.

Além destes temas, o preconceito e o conservadorismo na sociedade brasileira da década de 1970, também não serão olvidados como demonstra as próximas laudas.

PRECONCEITO E CONSERVADORISMO

Notamos no final do primeiro ato, que, questionado por Bárbara, o negro Henrique Dias desabafa, com mais uma fala acrescentada posteriormente:

Eu sei qual é o meu lugar. Sei a quem devo as armas que manejo, os coturnos que calço e tudo o que sou. Eu lutei, matei, perdi um olho, engoli em seco e, de tanto ser comandado, hoje eu sei o suficiente para poder comandar. E o suficiente para não cuspir no prato em que comi. (p. 49) [Destaque nosso]

Bárbara insiste em pressioná-lo, lembrando que existem muitos africanos escravos. Dias não se importa em ser negro. Admite que quem não nasce senhor de engenho é malfadado no Brasil, não obstante, ele próprio seria a demonstração de que sempre existe um espaço para quem se esforça, uma clara ironia a concepção de meritocracia da sociedade contemporânea. Inclusive, declara que quando a guerra acabar, não se surpreenderia em ser tornar um senhor e seus filhos semelhantes aos brancos. Muitos séculos depois, percebemos que o futuro não seria tão promissor assim para os afrodescendentes no Brasil:

Já a massa dos negros das cidades continuou, após a Abolição, abandonada à sua própria sorte, ocupada nos trabalhos mais ‘pesados’ e mais precários, muitos vivendo de expedientes, amontoados em habitações imundas, favelas e cortiços, mergulhada, também, no analfabetismo, na desnutrição e na doença.¹²⁵

A personagem Anna, ao ouvir esta predição, não se contém e solta uma gargalhada. Camarão toma as dores do companheiro e afirma que Calabar errou no momento que desrespeitou a ordem das coisas, e, foi ingrato com os jesuítas que lhe ensinaram tudo, visto que Calabar, supostamente, teria sido educado pelos membros da Companhia de Jesus.

O nativo não fez o mesmo, pois foi o português que ofereceu a farda e o Evangelho. Bárbara, agora, lembra que muitos índios lutam contra os invasores portugueses. E o autóctone responde:

E quem é que me obriga a falar feito índio? Eu também posso pensar em português, como cristão que sou. Por que é que eu vou pra guerra de azagaia, se posso arranjar um mosquete? E quando for pra morrer, pra que é que vou querer virar lua, pedra, cachoeira, bicho, raio de luz, se posso arranjar uma alma e ficar de conversa com Jesus Cristo até o fim dos dias? (p. 51) [Destaque nosso]

Bárbara ironiza a fala de Camarão. Mas o índio, resolutos, completa, novamente, com uma nova fala:

Não, acho que não sou. Meu nome não vai entrar nos contos que o índio pai contar pro índio filho, e este pro seu curumim, e deste pro curumim do curumim, até que não vai ter mais curumim nenhum pra escutar esses contos. Não. O meu nome vai ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre. (p. 51-52) [Destaque nosso]

O fragmento reflete o discurso de poder, procedimento que Michel de Certeau denominou de escrita conquistadora, quando o invasor, para efetivar a invasão, apaga o

¹²⁵ CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 583. V. 4.

que fora escrito, mas registrar o seu próprio querer. Certeau, inclusive, irá utilizar este conceito para afirmar que o estudo da escrita é uma prática histórica.¹²⁶

O diálogo entre Bárbara e Camarão é finalizado com Anna cantando a música “Vence na vida quem diz sim”, ilustrando artisticamente, as ilusões do nativo brasileiro.

A pretensa homogeneidade entre as “raças” no Brasil insinuada na peça aparece explicitada na fala do próprio presidente-general Ernesto Geisel em 1977, em um diálogo com a primeira-dama dos EUA, Rosalynn Carter:

[O] que caracteriza melhor [...] o respeito profundo do Brasil e dos brasileiros pelos direitos humanos [é] a ausência de preconceitos raciais e religiosos. O Brasil seria talvez realmente um exemplo para o mundo, com sua sociedade multirracial convivendo em harmonia. Com uma legislação que data de muitos anos e que pune severamente quaisquer tendências racistas.¹²⁷

O excerto, seguramente, ratifica a falácia governista sobre a concórdia e a paz social. A citação ainda enfatiza a ideia de que esta temática estava longe de ser olvidada por se tratar de um arremedo de tolerância no Brasil, como denota a fala da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz:

Na representação vitoriosa dos anos 30, o mestiço transformou-se em ícone nacional, em um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé e no futebol. Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano, a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que não tem contrapartida na valorização das populações mestiças discriminadas.¹²⁸

Além do preconceito, percebemos outros temas correlatos na peça como, por exemplo, quando Bárbara e Anna fazem um dueto, e canta a música “Bárbara”.

Os versos da bela canção sugerem, de forma sutil, que a meretriz holandesa e a viúva se relacionam sexualmente: “[...] a contestação dos modelos estabelecidos de

¹²⁶ CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. 2 Ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 9-10.

¹²⁷ GEISEL, 1977 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 395.

¹²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 178. V. 4.

relacionamento afetivo e sexual permitiu também que o tema do homossexualismo começasse a emergir de sua secular clandestinidade e passasse a ser encarado como uma possibilidade erótica legítima”.¹²⁹ Cremos, inclusive, que a canção tenha sido a primeira explícita referência a uma relação homoafetiva em composições da MPB:

ANNA (cantando) – Bárbara,

Bárbara,

Nunca é tarde,

Nunca é demais.

Onde estou,

Onde estás?

Meu amor

Vou te buscar

[...]

BÁRBARA (cantando) – O meu destino é caminhar assim

Desesperada e nua

Sabendo que no fim da noite.

Serei tua.

[...]

ANNA (cantando) – Deixa eu te proteger do mal

Dos medos e da chuva]

Acumulando de prazeres

Teu leito de viúva.

ANNA E BÁRBARA (cantando) –

Bárbara

Bárbara,

Nunca é tarde,

Nunca é demais

Onde estou?

Onde estás?

Meu amor

¹²⁹ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: *Ibid.*, p. 322.

Vem me buscar

ANNA (cantando) – Vamos ceder, enfim, à tentação

Das nossas bocas cruas

E mergulhar no poço escuro

De nós duas

BÁRBARA (cantando) – E vou viver agonizando

Uma paixão vadia

Maravilhosa e transbordante

Feito uma hemorragia

ANNA E BÁRBARA (cantando) –

Bárbara,

Bárbara,

Nunca é tarde,

Nunca é demais.

Onde estou?

Onde estás?

Meu amor

Vem me buscar.

Bárbara...¹³⁰

Aliás, diga-se de passagem, essas transformações comportamentais não eram bem recebidas pelo Regime, tampouco pelas organizações de esquerda (assim como na narrativa de Herbert Daniel, no livro **Passagem para o Próximo Sonho**¹³¹). A peça *Calabar*, enquanto produto deste tempo, não se furtou em abordar esse movimento em seu próprio enredo (vide iconografia, onde podemos ver as duas versões teatrais desta cena).

Ademais, o protagonismo de Bárbara se aproxima, na época, da imagem da atriz Jane Fonda que, na década de 1970, além de ter sido premiada duas vezes pelo

¹³⁰ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 46-47.

¹³¹ DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

Oscar por sua atuação nos filmes *Klute – O Passado Condena* (1971) e *Amargo Regresso* (1978), não se negou ao engajamento na luta contra a Guerra do Vietnã.

Inclusive, os teatrólogos Buarque e Guerra remetem a ela ao ilustrar a contemporaneidade do conceito de traição, quando a atriz teria sido alvo de processo judicial por um senador norte-americano por traição à pátria.¹³²

Ainda sobre Bárbara, vale lembrar que o protagonismo da personagem, também, prenunciava a participação efetiva das mulheres nos movimentos feministas da década de 1970 e 1980, no Brasil, a partir do retorno de várias militantes que, outrora, haviam lutado contra o Estado de Arbítrio, em anos anteriores. Estas primeiras lideranças femininas foram formadas a partir das experiências compartilhadas no exterior.¹³³

Já que estamos especulando, no caso de Anna, é surpreendente como a figura dramática personifica a essência da atriz Leila Diniz, que, inclusive, fora casada com o próprio Guerra entre 1965 e 1971, se divorciando e sendo vitimada por um trágico acidente aéreo no ano seguinte.

É difícil acreditar que a imagem da mesma esteja desassociada da elaboração cênica da personagem pelos autores. Sabemos que Anna fora baseada na figura histórica Anna de Ferro,¹³⁴ meretriz francesa, logo não “de Amsterdã”, que, como tantas outras, embarcaram para cá para “satisfazer a flamengos menos propensos a exotismos”.¹³⁵

O espírito que anima a personagem parece ser de Leila Diniz, que parecia também ter “embarcado para cá”, vindo de outra realidade, tamanho o seu contraste com as idiossincrasias brasileiras como o conservadorismo do final de 1960 e início de

¹³² Cf. A RODA VIVA de Calabar: Dialética da traição. **DCE – PUC**, Rio de Janeiro, p. 24, 1973.

¹³³ Cf. RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993, p. 198.

¹³⁴ Sobre a vinda de prostitutas para o Brasil, neste período, Gonsalves de Mello, em **Tempo dos Flamengos**, acrescenta: “[...] veio da Holanda um número considerável de prostitutas que surgem constantemente nos documentos de então como ‘mulheres fáceis’ (‘lichte vrouwen’ ou ‘vuijle vrouwen’). E muitas são referidas pelos seus próprios nomes: Christinazinha Harmens, Anna Loenen, Janneken Jans, Maria Roothaer (isto é, Maria Cabelo de Fogo), Agniet, Elisabeth, apelidada Admirael, Maria Krack, Jannetgien Hendricx, Wyburch van den Cruze, Sara Douwaerts, uma apelidada A Senhorita de Leyden e outra a Chalupa Negra (de Swaerte Chaloepe) e Sijtgen”. GONSALVES DE MELLO, José A. **Tempo dos Flamengos**. 2 Ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 124-125.

¹³⁵ Ibid., p. 124.

1970, posto que, além de filmes e novelas, Diniz se destacou por sua irreverência e coragem na qual enfrentou a intolerância de sua época.

Paradoxalmente, a sociedade do slogan “Pra frente, Brasil”, não admitia fotos da atriz grávida correndo pela praia de biquíni, ou então de declarações como: “Transo de manhã, de tarde e de noite”, ou “amar uma pessoa e ir para cama com outra. Já aconteceu comigo”.

Após o término da canção, Bárbara, realizando uma espécie de aparte, se volta para a plateia e provoca o público. A rubrica registra o fim do primeiro ato, e intervalo.

NACIONAL-POPULAR, CLERICALISMO E REDEMOCRATIZAÇÃO

Estamos no segundo ato. O mesmo começa antes da abertura das cortinas, com o hino holandês sendo tocado ao fundo. O conde, ainda ausente, inicia um solilóquio em verso justificando a morte de Calabar. Depois, já no palco e plenamente iluminado, o fidalgo faz uma longa e ininterrupta apresentação de si mesmo entre outras observações importantes.

Logo, em seguida, a orquestra executa um frevo, e, Nassau desfila pelo palco com artistas e cientistas, além dos senhores de engenho e moradores. Os diálogos, a partir daí, são rápidos, entre o nobre europeu e os moradores, sempre com a participação irônica do Consultor da Companhia das Índias Ocidentais. Certamente, uma nítida representação artística do governo populista que marcou a história brasileira, nas últimas décadas, antes do Golpe de 1964, com o Estado gerenciando as tensões entre os vários grupos sociais brasileiros em voga.

As falas de Nassau geralmente se restringem a apresentar seus propósitos, inclusive com a inserção de novas falas, tentando convencer que a colonização holandesa, será mais salutar que a lusitana e a espanhola. A interjeição “ôba” dita e redita pelo personagem papagaio, logo depois da fala de Nassau, reafirma este argumento.

Retornando ao texto teatral, a conversação entre Maurício de Nassau e os moradores persiste, contando sempre com as constantes censuras do Consultor. Os

autores reformularam este fragmento, acrescentando, por exemplo, uma fala nova para o conde:

O que importa é que fique bem claro que não estou aqui em nome do Governo holandês, embora a Companhia das Índias me dê poderes tanto, mas sim representando os interesses de todos os investidores – sapateiros, alfaiates, ferreiros, agricultores, gente como muitos de vocês que compraram essas ações com o suor do seu rosto e que constituem a grande maioria dos acionários.... (p. 65-66) [Destaque nosso]

Na sequência, o plenipotenciário promete reconstruir tudo. Então, surge um personagem novo, o senhor de engenho, que não havia sido personalizado em *Calabar 1973*. O mesmo reclama que não possuía trabalhadores para o plantio da cana-de-açúcar, então Nassau promete buscar mais escravos no continente africano, registrando o custo dos cativos no caixa da Companhia das Índias. Eufórico, o governador afiança que irá construir também uma ponte, apesar do engenheiro recomendá-lo que não seria fácil.

Durante a revisão do texto teatral, a máxima juscelinista “cinquenta anos em cinco” fora suprimida de uma fala de Maurício de Nassau, no entanto, a aproximação entre ambos permanece inequívoca, como se a construção da ponte, representasse a edificação de Brasília, o símbolo máximo de seus projetos.

Aliás, reiteramos que a euforia nacionalista percebida pelos dramaturgos a respeito da gestão de Juscelino Kubitschek é patente, e parece-nos ter sido importante na construção da figura dramática Nassau,¹³⁶ lembrando que Chico Buarque já havia retornado da Itália durante a gestão de JK (1956-1961), assim como Ruy Guerra que mudara para o Brasil em 1958.

O personagem é uma representação do governo policlassista implementado pelo cognominado presidente bossa nova, que deflagrou um movimento nacional-desenvolvimentista, contudo, sempre, alinhado aos interesses do capitalismo internacional, o que nos parece evidente na construção do personagem que nunca olvida dos acionistas estrangeiros, que financiam seus empreendimentos, e, constantemente,

¹³⁶ Consultar: MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente: Calabar – O elogio da traição** (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

são evocados pelo Consultor, que parece ter sido elaborado a partir da austeridade do Fundo Monetário Internacional (FMI).

Não obstante, a sua capacidade administrativa e sua política de conciliação, parecem ganhar destaque no personagem seiscentista. Algumas décadas depois, Ruy Guerra, referindo-se ao Cinema Novo, recordaria este período de efervescência com satisfação:

[...] ele floresce no período de Juscelino [Kubitschek], em um momento de extrema liberdade. A imagem que nós tínhamos do Brasil, na época do Juscelino, era de um país alegre e feliz: tinha-se orgulho de ser brasileiro. Havia uma euforia. Não é que esta situação fosse essa maravilha, mas a relação que o indivíduo tinha com o país era gratificante e prazeroso.¹³⁷

Não nos esqueçamos de que o mesmo político, que se preparava para a eleição em 1965, no momento da eclosão do Golpe de Estado de 31 de março do ano anterior, teve o mandato cassado, e, ainda os direitos políticos suspensos. Meses depois deixaria o Brasil, assim como o próprio João Maurício de Nassau-Siegen.

O debate remete ao binômio nacional/popular na dramaturgia brasileira, outrossim, um tema candente daquela conjuntura, pois o mesmo já havia sido reapropriado¹³⁸ por artistas do Teatro de Arena, através da montagem *Eles Não Usam Black-tie*, de 1958, e, na década seguinte, como sinal de comprometimento com as aspirações das classes subalternas da população brasileira,¹³⁹ com protagonistas operários.

Segundo Diógenes Maciel, o interstício de *Black-tie* até *Gota d'Água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes, representará a fase mais profícua deste movimento. Contudo, além de uma dramaturgia realista e crítica, o mesmo ideário irá apresentar, após o Golpe Militar em 1964, um momento específico, voltado para temáticas

¹³⁷ BARROS, Eduardo Portanova. **O Cinema de Ruy Guerra**: um imaginário autoral na pós-modernidade. 2009. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, f. 259.

¹³⁸ Posto que, dar voz as camadas excluídas e mais vulneráveis da sociedade já era uma preocupação patente desde o século XIX, durante o Romantismo brasileiro.

¹³⁹ Cf. MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 164.

históricas, motivado pelo patriotismo e pela euforia com o sesquicentenário da Independência do Brasil em 1972.

Todavia, desta vez, os artistas visavam ao retorno ao Estado de Direito, como sucedeu com a série de montagens *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Bolívar* no decorrer da década de 1960, e, claro, *Calabar*, em 1973, revelando a possibilidade de utilizar personagens históricos como representação do povo e da nação.

Destarte, fica patente como o pensamento e prática nacional-popular não se desenvolveram de forma harmônica e pura. O próprio encenador Fernando Peixoto, em uma entrevista, teorizou sobre esse aspecto:

É realismo, é crítico, eu acho que deve ser nacional e popular, mas sem querer reduzir a coisa a um 'realismo-crítico-nacional-popular'. Eu acho que são quatro coisas que têm que estar juntas, formar uma unidade, eu penso que esta é a unidade da contestação teatral, do cultural. É um confronto crítico de uma realidade feito a partir de instrumentos e de uma consciência nacional, e a partir de uma perspectiva popular. Essa coisa toda misturada acho que dá uma definição do que eu gostaria que fosse o que fiz.¹⁴⁰

Uma questão interessante refere-se ao fato de que esta concepção estará profundamente atrelada às orientações do PCB no final da década de 1950, como Maria Sílvia Betti explica:

Em congresso nacional realizado em 1958, o PCB apresentou a tese que viria a se constituir no fundamento do ideário nacional e popular no teatro e no setor cultural em termos amplos definindo o caráter da revolução no Brasil como essencialmente nacional e democrático, estabeleceu como prioridade o fortalecimento da luta antiimperialista e antifeudal, e não o processo revolucionário de construção do socialismo propriamente dito.¹⁴¹

Basta lembrarmos que o próprio Guarnieri, autor de *Black-tie*, à época, pertencia ao movimento secundarista do PCB. Ainda, segundo Betti, naquele ano, o Partidão deliberou apoiar o nacional-desenvolvimentismo do presidente em exercício Juscelino Kubitschek, como estratégia para atingir, no futuro, o governo proletário.

¹⁴⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 71.

¹⁴¹ BETTI, Maria Sílvia. Nacional e Popular. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 193.

Reiteramos que JK fora lembrado na primeira versão da peça via Maurício de Nassau, que diante das dificuldades enfrentadas pela capitania de Pernambuco, prometia “Para corrigir esse estado de coisas, recebi o mandato de governar-vos por cinco anos. Mas pretendo realizar cinquenta anos em cinco”.¹⁴²

Apesar de o caráter apartidário dos criadores de *Calabar*, não podemos desconsiderar que os mesmos foram contaminados pelo nacional-popular no processo criativo do texto dramático, apesar do seu arrefecimento, após a revisão da peça. Este talvez seja a justificativa mais plausível para a retirada da fala acima.

Voltando à análise do texto à luz da visão receptiva dos autores, Nassau retorna pela última vez, reconhecendo a sua semelhança com o funcionário da Companhia, que, também, é um homem de corredores. Neste momento, o Consultor faz uma análise de conjuntura apontando os aspectos negativos da gestão nassoviana e sugerindo a sua renúncia.

O conde antecipa as acusações do funcionário flamengo no tocante aos desvios de dinheiro, admitindo que utilizou este capital para financiar obras particulares. Mello comenta que o modo de agir das autoridades do século XVII equivale a padrões atuais: “Nos Países Baixos como em qualquer outra nação européia, a corrupção, o suborno e o nepotismo eram parte integrante do funcionamento das instituições”.¹⁴³

Ao lamentar sua saída, Maurício reconhece seus erros, assim como seus êxitos realizados por meio de uma postura ambígua. As indicações de cena orientam os personagens (comerciantes, judeus, negros com boinas de pintor, índios com luneta na mão, para citar alguns que representavam as transformações sociais perpetrada pelo governador) a participarem da festa de despedida de Maurício de Nassau.

Em seu pronunciamento, ele deixa claro que pretende que seu discurso seja um registro histórico. Antes que comece, o Escrivão manifesta o desejo de falar. Não obstante, o Consultor vocifera: “Silêncio... Escrivão não sente. De agora em diante,

¹⁴² BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 52.

¹⁴³ MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau**: governador do Brasil holandês. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 170.

neste Brasil, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, **censor censura**, ator atua, etc... etc... etc...”. (p. 118) [Destaque nosso]

Constatamos que o “cantor canta” da primeira versão, fora substituído pelo “censor, censura”, em *Calabar 1980*, destacando, novamente, o trabalho de revisão do texto, que não se restringia ao mero aspecto formal, haja vista, que a fala é uma representação crítica do Decreto-lei n.º 477,¹⁴⁴ assinado no dia 26 de fevereiro de 1969.

Agora, seguimos rumo ao epílogo do segundo ato, Nassau se despede. A luz é direcionada para Bárbara que encara o público e questiona se os mesmos aguardam um desfecho da peça. Após asseverar que a história é uma colcha de retalhos, a viúva faz uma conclusão, que fora confeccionada, posteriormente, na remontagem de 1980:

Que importa o que Mathias cantou, o que Dias arrotou, o que Nassau improvisou, o que Anna debochou, o que Bárbara esbravejou, o que Souto pentelhou... O que importa é o resto, que é tudo, e o resto somos nós. Por isso, em lugar de epílogo, eu quero vos oferecer uma sentença, à guisa de charada: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, vivei, **votais, traí, oh! Celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.** (p. 119) [Destques nossos]

Esse trecho é emblemático, visto que, na parte final da peça teatral, os dramaturgos reformulam a máxima final do texto, para a versão *Calabar 1980*,

¹⁴⁴ “Define infrações disciplinares praticadas por professores, alunos, funcionários ou empregados de estabelecimentos de ensino público ou particulares, e dá outras providências. O Presidente da República, usando das atribuições que lhe confere o parágrafo 1º do Art. 2º do Ato Institucional no 5, de 13 de dezembro de 1968, decreta: Art. 1º Comete infração disciplinar o professor, aluno, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino público ou particular que: I – Alicie ou incite a deflagração de movimento que tenha por finalidade a paralização de atividade escolar ou participe nesse movimento; II – Atente contra pessoas ou bens, tanto em prédio ou instalações, de qualquer natureza, dentro de estabelecimentos de ensino, como fora dele; III – Pratique atos destinados à organização de movimentos subversivos, passeatas, desfiles ou comícios não autorizados, ou dele participe; IV – Conduza ou realiza, confeccione, imprima, tenha em depósito, distribua material subversivo de qualquer natureza; V – Sequestre ou mantenha em cárcere privado diretor, membro do corpo docente, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino, agente de autoridade ou aluno; VI – Use dependência ou recinto escolar para fins de subversão ou para praticar ato contrário à moral ou à ordem pública [...]”. DECRETO-LEI No 477 – de 26 de fevereiro de 1969. **Pedagogia em Foco**. Disponível em: <www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10b.htm>. Acesso em: 3 Nov. de 2013.

conclamando a população a votar, renunciando a participação ativa de artistas junto aos partidos de oposição no processo eleitoral, que se efetivaria nos anos seguintes.¹⁴⁵

Este fragmento é extremamente instigante, pois o epílogo representa, incontestemente, uma construção artística gestada a partir de uma nova recepção dos autores em relação à peça, marcada pelo processo de democratização do país, conforme aconteceria com a realização de eleições diretas para governadores dos estados, em 1982, e, mais tarde, pela campanha das Diretas Já, quando multidões foram para as ruas como aconteceu em São Paulo, no vale do Anhangabaú, e, comprovando como a releitura dos autores, a partir de novos “horizontes de expectativas”, produziu por sua vez, novos significados, como havíamos indicado no início deste capítulo.

Por fim, todo o elenco canta “O Elogio da traição”, destacando o verso principal “O que é bom para a Holanda é bom para o Brasil”. A sentença fora resignificada a partir da declaração “O que é bom para os EUA, é bom para o Brasil”, feita pelo político e militar Juraci Magalhães, após o Golpe de 1964, de cuja articulação participou, sendo embaixador do Brasil nos EUA e desempenhando funções de ministro da Justiça e, posteriormente, das Relações Exteriores no governo do general-presidente Humberto Castelo Branco (1964-1967). Décadas depois, a expressão seria rememorada pelo presidente estadunidense.¹⁴⁶

A performance prossegue até o cerrar das cortinas.

Conquanto, neste capítulo, ainda nos resta, realizar uma retrospectiva da historicidade da literatura dramática, identificada a partir da recepção (revisão e atualização do texto em 1979) dos próprios dramaturgos, observamos que os códigos desta nova conjuntura não seriam profundamente alterados em relação a 1972/1973,

¹⁴⁵ A coligação entre artistas e políticos fora abordado por Fernando Peixoto no texto “Denúncia e protesto no engajamento político de artistas e intelectuais”, publicado 1982. (Cf. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

¹⁴⁶ O atual presidente norte-americano Barack Obama declarou antes de embarcar para o encontro de chefes de estado do G20, grupo das maiores potências mundiais e as principais nações emergentes do planeta, em Seul, em 2010: “[...] o que é bom para os Estados Unidos é bom para o mundo”. IGLESIAS, Simone. Lula critica Obama e diz que erros dos EUA “podem causar transtornos em vários países”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 Nov. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/828053-lula-critica-obama-e-diz-que-erros-dos-eua-podem-causar-transtornos-em-varios-paises.shtml>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

como a continuidade de temas ligados a impasses, que não se dissipariam em sete anos da história brasileira.

Todavia, o movimento primordial que pretendíamos apresentar nesta primeira parte da pesquisa, sem a preocupação com o aprofundamento destas discussões, seria a mudança do enfoque sobre estes temas, a partir da nova expectativa dos receptores.

Notem, o caso do nacional-popular que até 1975 será marcado pelo desenvolvimento de enredos oriundos da história brasileira como estratégia de luta contra o Estado de Exceção. Este modelo perderia contundência em 1979, com a Abertura política em curso.

Este processo talvez seja ilustrado pela diminuição das colagens histórica do texto dramático, como fica patente da releitura da peça. O processo de derrisão da linguagem teatral também reforça este argumento, na medida em que a sátira é alçada ao posto de recurso continuado de expressão artística.

Reportar a classe média, o colaboracionismo e os mecanismos da ditadura continuam em voga na revisão da peça, no entanto, as perspectivas serão outras como na percepção de Buarque de que muitos grupos que colavam o adesivo “Brasil, ame-o ou deixe-o” nos carros, agora aspiravam as Diretas-Já.

Já outros temas, como a redemocratização seria representado pela primeira vez, através da inserção do imperativo afirmativo “votai”, provocando o próprio leitor da peça, e, demonstrando que os tempos eram outros.

Mas, como seria este movimento no aspecto cênico?

Nos próximos capítulos pretendemos continuar examinando este processo a partir da fruição de artistas que vivenciaram o *mise-en-scène* de *Calabar*, em 1973 e, posteriormente, 1980, portanto, consumidores privilegiados da peça, que também nos auxiliarão a perceber a historicidade concernente à obra.

CAPÍTULO II

A RECEPÇÃO DA MONTAGEM TEATRAL DE 1973

Dia 3 de dezembro de 1968. Enquanto estávamos fazendo o ensaio geral de ‘Galileu Galilei’ ouvíamos pelo rádio, nos bastidores, a decretação do AI-5. Comunicamos o fato ao censor no fim do ensaio, e ele foi muito simpático: disse que ia assinar logo a liberação da peça, antes que fosse tarde. A partir desse ano, o teatro foi perdendo aquela força de reflexão, força mais transformadora.

Fernando Peixoto

SE O INTENTO DO capítulo anterior foi nos debruçarmos sobre as duas versões escritas de *Calabar* fundamentados pela Estética da Recepção, visando refletir sobre a materialidade concernente a releitura do texto, na sequência, propomo-nos a fazer a mesma análise a partir das duas montagens.

O primeiro, dirigido por Fernando Peixoto, em 1973, que, lamentavelmente, fora vitimado por um verdadeiro crime de lesa-cultura, perpetrado pelos órgãos de Censura Federal, vigente durante aquele período.

O segundo, com um destino mais ditoso, encenada em 1980 pelo mesmo diretor teatral, mas que infelizmente, recontextualizado, não atingiu plenamente os objetivos almejados.

Neste capítulo, especificamente, iremos tratar apenas desta primeira montagem, focando a criação teatral inerente à conjuntura como fora concebida, expandindo ainda mais nossa percepção histórica daquele tempo, através do retorno ao processo que abrigou a obra artística, contudo, estabelecendo interlocuções válidas com a recepção do musical.

Abalizado, novamente, pela Teoria da Recepção, propomo-nos neste capítulo, discutir, o aspecto recepcional da peça por parte do encenador Fernando Peixoto e demais artistas, contrapondo com a fruição da literatura teatral realizada por representantes do governo, no caso censores. Esse movimento metodológico se justifica, pois segundo Wolfgang Iser:

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível a consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto.¹⁴⁷

¹⁴⁷ ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 107.

Desse modo, fica evidente como o leitor, no caso tanto um diretor teatral quanto um censor, assume o papel efetivo de interagir com a peça *Calabar*, executando, automaticamente, através de sua própria imaginação e seu repertório histórico, a construção de novas significações, respeitando a relação espaço de experiências/horizonte de expectativas, abordadas na introdução deste trabalho.

É certo que a construção do mosaico da história do teatro brasileiro é realizada por meios de fragmentos, que, no caso da cena, nunca mais se repetirá. Contudo “[...] se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”,¹⁴⁸ que, acrescentaria, ainda, ultrapassa os códigos do próprio texto, justificando a necessidade de investigar a recepção.

Muitas destas pistas surgiram devido à diligência de alguns homens do teatro, que se convenceram de que era necessário produzir rastros para que as gerações vindouras pudessem interpretar estes vestígios.¹⁴⁹

Este é o caso da peça *Calabar*, cujo encenador redigiu um diário de criação no calor do momento.

Assim, alternando continuamente, entre a macro e a microvisão histórica, posto que somente a obra não bastaria para compreendermos o passado, buscaremos utilizar como fio condutor deste capítulo a perspectiva deste caderno de notas, buscando desenvolver uma crônica analítica acerca da historicidade do processo de criação cênica da peça em questão, privilegiando a visão receptiva do:

[...] encenador pelo fato de que a sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinações das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos

¹⁴⁸ GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 177.

¹⁴⁹ Seguindo, evidentemente, as proposições do historiador francês Marc Bloch ao sustentar a ideia de que: “Como primeira característica, [da observação história] o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, [...] um conhecimento através de vestígios. [...] o que entendemos efetivamente por documentos senão um ‘vestígio’, quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar?”. BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 73.

componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator.¹⁵⁰

Assim, vestígios desta “visão teórica” estarão impressas nestas anotações de mesa, pois foram realizadas no calor do processo de concepção teatral do espetáculo, principalmente, no segundo semestre de 1973, por um profissional convicto de que artista e sociedade caminhavam juntos, por isso, não por acaso escreveu: “[...] é na vida real que o encenador deve buscar seu estímulo de pesquisa e invenção”.¹⁵¹

Doravante, estes registros serão parafraseados e devidamente grifados com a intenção de evidenciar a interação do diretor teatral com a peça.

A “VERIFICAÇÃO CRÍTICA MÚTUA DO TEXTO”: O PRIMEIRO ENCONTRO DE FERNANDO, CHICO E RUY

Dito isso, consultando este diário de trabalho, somos informados, primeiramente, que o encontro entre o diretor teatral e os dramaturgos ocorreu no final de junho de 1973, em São Paulo. O trio já se conhecia de longa data, mas isso não impediu que fizessem uma “verificação crítica mútua”¹⁵² do texto.¹⁵³

Este primeiro registro no caderno de anotações indica, primeiramente, a diminuição paulatina de montagens produzidas por núcleos fixos e contínuos de trabalho, como sucedia com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, mormente na década de 1960.

Manifesta também o investimento em produções autônomas, como a parceria Buarque/Guerra e o diretor Fernando Peixoto. Esse processo se deu, principalmente, devido a repressão contra a produção cultural durante a Ditadura. O crítico Michalski

¹⁵⁰ ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 24.

¹⁵¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 226.

¹⁵² BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 22 Ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 37.

¹⁵³ De agora em diante, utilizaremos o sublinhado no corpo do texto desta tese para enfatizar passagens do caderno de anotações de Fernando Peixoto acerca de Calabar, com o propósito de dar mais inteligibilidade ao documento.

ratifica esta realidade, com o desmantelamento de companhias estáveis de teatro antes de 1971:

[...] o que sobrar, de agora em diante, será basicamente apenas o sistema da produção avulsa: o detentor do capital – que pode ser um ator ou diretor consagrado que assume também a responsabilidade financeira do empreendimento – contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais.¹⁵⁴

Neste novo sistema, a contratação de Fernando Peixoto como encenador de *Calabar* não fora fortuita.

Além de congraçar com os dramaturgos, a premissa de que a atividade artística, neste caso, o teatro “[...] não pode ser o sagrado tabernáculo da verdade. Deve conter uma provocante proposta de debate. Um convite à reflexão”,¹⁵⁵ concebendo o público da peça, como integrantes de um conjunto de agentes transformadores de uma sociedade, Fernando também havia acumulado prerrogativas profissionais indispensáveis para assumir este projeto.

Basta remontarmos as suas primeiras experiências artísticas no Rio Grande do Sul (curiosamente, teria iniciado sua carreira de ator em 1953, no colégio jesuíta onde estudava, com uma peça versando sobre os holandeses no Brasil), e, mais tarde, em São Paulo, juntamente com sua esposa, a atriz Ítala Nandi.¹⁵⁶

Peixoto veio a participar ativamente de produções importantes da cena teatral paulista, sobretudo, no Teatro Oficina, onde esteve envolvido ora como ator, ora como assistente de direção, em todas as montagens teatrais (como o marcante *Rei da Vela*, de 1967) apresentados pela companhia, onde, inclusive, também assumiu a responsabilidade de administrar, juntamente, com José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e a própria consorte.

¹⁵⁴ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 48.

¹⁵⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 216.

¹⁵⁶ Após o divórcio, em 1980 casaria com a irmã de Buarque, a cantora Anna de Hollanda.

Necessário ainda fazer outras referências biográficas, com o escopo de dimensionar a formação do criador cênico de *Calabar*, revelando acima de tudo que o profissional do teatro não começou no deserto, como Grotowski gostava de afirmar.¹⁵⁷

Nesse percurso merece destaque inicial seu repúdio a apostasia, através de sua imutável postura inconformista, que, desde a juventude, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, se preocupou em denunciar as mazelas sociais de seu tempo em suas criações artísticas, comprovando que estamos lidando com um artista que soube dialogar com o momento histórico que viveu.

Ainda sobre sua formação, foi aluno do diretor, autor e teórico Ruggero Jacobbi, por meio do curso de Arte Dramática da UFRGS, permitindo-lhe desenvolver mais flexibilidade diante de novas concepções estéticas e inéditos conteúdos, como sucedeu, por exemplo, na transmutação de *Don Juan* (1970), de Molière, em uma ópera-rock inspirado em elementos da contracultura.¹⁵⁸

Viajou pela Europa e Estados Unidos, onde, conheceu a companhia *Berliner Ensemble*, fundada por Bertolt Brecht e Helene Weigel, acompanhando os últimos trabalhos do diretor Erwin Piscator, além de aprofundar-se nas teorias e experiências teatrais, que primavam, sobretudo, pela clareza e capacidade de intervenção social.

Esta experiência reforçou, no diretor, uma postura brechtiana que se materializou na transposição de trabalhos do dramaturgo alemão para a realidade brasileira, como por exemplo, *Galileu Galilei*,¹⁵⁹ em 1968, e, no ano seguinte, *Na Selva das Cidades*, quando trabalhou como diretor assistente e ator no espetáculo.

Pouco tempo antes de aceitar o convite para dirigir *Calabar*, Fernando Peixoto havia trabalhado como corroteirista da película *Quarup* (1971), com o próprio Ruy

¹⁵⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 21

¹⁵⁸ Sobre este processo consultar: LEAL, Eliane Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan**: A recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. 2010. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

¹⁵⁹ Para mais informações ler: RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

Guerra (produção cinematográfica que, infelizmente, não seria concluída), além de encenar *Tambores da Noite*,¹⁶⁰ de Bertolt Brecht, em 1972, no Teatro São Pedro.

Aliás, acreditamos que a criação cênica da Revolta Spartaquista de 1918, condicionada à realidade brasileira a partir da derrota da esquerda brasileira, inevitavelmente, serviria de influxo na concepção cênica de *Calabar*, posto que, no ano seguinte, a historiografia, representada pelas Invasões Holandesas, também seria transformada em subterfúgios para direcionar uma resposta às contradições do presente.

Esta convicção na função social da arte, também, se revelaria na montagem seguinte a de *Calabar*, pois descortinaria um pouco mais sobre as circunstâncias vivenciadas pelo diretor. Trata-se do espetáculo *Um Grito Parado no Ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, e, com produção da Companhia Othon Bastos Produções Artísticas (grupo teatral formado na década de 1970, que, mais tarde, viabilizaria a montagem de *Calabar* em 1980) cuja temática, em síntese, retrata um grupo de atores diante das dificuldades impostas pela sufocante conjuntura política daquele momento. O próprio palco, simbolicamente, representava esta realidade, contando apenas com uma mesa e alguns bancos.

Merece destaque ainda, dentro dos chamados espetáculos de resistência, como o próprio encenador classificou, ou seja, dizer a verdade por meio de um viés metafórico, e, aceitando o desafio de dialogar criticamente com o público coagido pela feroz repressão,¹⁶¹ a montagem *Ponto de Partida*, de 1976.

Se já não bastasse toda esta trajetória artística, abarcando também cinema e televisão, o diretor teatral ainda desenvolveu vasto material reflexivo a partir de sua atividade jornalística, nos periódicos alternativos **Opinião** e **Movimento**,¹⁶² onde inclusive, a contragosto, precisou adquirir um pseudônimo, Andréa Sarti, para continuar escrevendo no boletim (a competência do crítico Sarti inclusive chamaria a atenção da

¹⁶⁰ Para mais detalhes, consultar: COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores da Noite: a Dramaturgia de Brecht na Cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2010.

¹⁶¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 69.

¹⁶² Este foi objeto de pesquisa de Victor Miranda Macedo Rodrigues: RODRIGUES, Victor Miranda Macedo Rodrigues. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979)**. 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

revista **Veja**, que manifestaria o interesse em contratá-lo, sem saber que se tratava de Fernando Peixoto).

No tempo em que os parceiros Buarque, Guerra e Peixoto se encontraram, o governo militar completava quase dois lustros de existência. Vejamos um breve panorama daquele período:

Médici cavalgava popularidade, progresso e desempenho. Uma pesquisa do IBOPE realizada em julho de 1971 atribuíra-lhe 82% de aprovação. Em 1972 a economia cresceria 11,9%, a maior taxa de todos os tempos. Era o quinto ano consecutivo de crescimento superior a 9%. A renda per capita dos brasileiros aumentara 50%. Pela primeira vez na história as exportações de produtos industrializados ultrapassaram 1 bilhão de dólares. Duplicara a produção de aço e o consumo de energia, triplicara a de veículos, quadruplicara a de navios. A Bolsa de Valores do Rio de Janeiro tivera em agosto uma rentabilidade de 9,4%. Viviam-se um regime de pleno emprego. No eixo Rio-São Paulo executivos ganhavam mais que seus similares americanos e europeus. Kombis das empresas de construção civil recrutavam mão-de-obra no ABC paulista com alto-falantes oferecendo bons salários e conforto nos alojamentos. Um metalúrgico parcimonioso ganhava o bastante para comprar um fusca novo. Em apenas dois anos os brasileiros com automóvel passaram de 9% para 12% da população e as casas com televisão, de 24% para 34% [...].¹⁶³

Aliás, a prosperidade, sintetizada no exposto acima, não passou incólume ao repórter-compositor Chico Buarque que mais uma vez demonstrou estar em sintonia com o seu momento vivido ao registrar o espírito de seu tempo em mais uma canção. Sob a euforia da Bolsa de Valores (“Era a época em que só se falava em bolsa...”¹⁶⁴), em 1971 escreve a canção “Bolsa de Amores”, a pedido do sambista Mário Reis. A música seria engavetada pela censura, segundo depoimento do próprio letrista, por ter sido considerada uma ofensa à mulher brasileira. A mesma, inclusive, não faz parte do cancionário do artista.

Ainda retratando este momento, o otimismo também podia ser percebido nas gôndolas dos supermercados, com o enxuro de produtos importados por preços acessíveis e com o incentivo a produção de bens de consumo. Inclusive, na construção

¹⁶³ GASPARI, Elio. **A Ditadura derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 25-26.

¹⁶⁴ BUARQUE, Chico. Notas sobre Bolsa de amores. (Entrevista para Geraldo Leite, Rádio Eldorado, 1989). **Site oficial Chico Buarque**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_bolsade.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

civil, surgiram muitos empreendimentos direcionados a esta classe intermediária. Era comum cruzar com garotas simpáticas nas ruas, entregando prospectos habitacionais.

Sincronicamente, os indicadores sociais apresentavam-se adversos. Milhões de brasileiros viviam abaixo da linha de pobreza e a mortalidade infantil crescera em relação à década anterior. O acesso à água encanada, por exemplo, ainda era privilégio de poucos. Nas grandes cidades, as favelas cresciam. Além do arrocho salarial, seguindo a cartilha do Fundo Monetário Internacional, os trabalhadores e sindicatos eram duramente sufocados pela política de repressão. O país testemunhou uma violenta concentração de renda.

Politicamente, desde o 5º. Ato Institucional instaurado, no dia 13 de dezembro de 1968, o poder do Executivo fora dilatado como em nenhuma outra época na história nacional, como apresenta o historiador Nelson Werneck Sodré:

Pelo AI-5, o Executivo outorgou-se, entre outros, os poderes seguintes: decretar o recesso do Congresso, decretar a intervenção nos Estados e Municípios, nomeando os respectivos interventores; decretar a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, a cassação de mandatos federais, estaduais e municipais, a suspensão de garantias de vitaliciedade, inamobibilidade e estabilidade, o estado de sítio, o confisco de bens, a suspensão de garantia do *habeas corpus*, a exclusão de qualquer apreciação judiciária de todos os atos praticados de acordo com o mesmo Ato e dos Atos Complementares dele decorrentes [...].¹⁶⁵

Notem como a citação acima justifica a alcunha deste período como Anos de Chumbo, pois a euforia, paradoxalmente, convivia com o arbítrio político. Junte-se a isso a organização de aparelhos de repressão como, por exemplo, o Departamento de Operações Internas e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) ou até organizações paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), este que inclusive fora responsável por admoestar Chico Buarque, agredindo atores da peça *Roda Viva* em 1968: “O objetivo era realizar uma ação de propaganda para chamar a atenção das autoridades sobre a iminência da luta armada, que visava à instauração de uma

¹⁶⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. **Vida e morte da ditadura**. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 115-116.

ditadura marxista no Brasil”.¹⁶⁶ Não demoraria para que a tortura fosse instaurada como instrumento institucional de repressão.

Por outro lado, intensifica-se a luta armada por parte de grupos de esquerda. Os resultados desta experiência política foram sequestros e assassinatos imputados por ambos os lados, imersos por um sentimento ufanista, insuflados pelo triunfo da seleção brasileira de futebol, na Copa do Mundo de 1970, no México.

O “Brasil Grande” ainda contava a construção de obras de grandes proporções como estádios de futebol, edifícios públicos, a ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica, símbolo do propalado Plano de Integração Nacional, estrategicamente, motivado pelo *slogan* “integrar para não entregar”, fazendo com que a dívida externa aumentava paulatinamente.

CONTRATO DE PRODUÇÃO E AGENDAMENTO DOS ENSAIOS

Ainda segundo o registro no caderno de direção, enquanto Buarque e Guerra rumaram para o teatro São Pedro para assistirem ao espetáculo Frank V, baseado na obra do escritor suíço Friedrich Dürrenmatt e dirigida por Peixoto, o mesmo se dirige para o bar Riviera para ler o texto datilografado de *Calabar*, que já estava liberado desde abril de 1973, bastando apenas o ensaio geral.

No final, reencontram-se e firmam compromisso com o projeto. Além dos dramaturgos, Peixoto sugere também o envolvimento de Fernando Torres e Fernanda Montenegro na produção da montagem.

Um mês depois, Chico Buarque e Ruy Guerra concedem uma entrevista à revista **Veja**, na qual afixam o caráter metamórfico do texto: “Vamos acompanhar a montagem bem de perto para fazer qualquer remanejamento, já que não se trata de um texto fechado [...]”.¹⁶⁷ De fato, a documentação revela o contato constante entre dramaturgos e o próprio diretor.

¹⁶⁶ GIRON, Luís Antônio. Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou *Roda viva* em 68 (17 Jul. 1993). **Site oficial Chico Buarque.** Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/rep_fsp_170793.htm. Acesso em: 1 Nov. 2013.

¹⁶⁷ MARINHO, Azevedo. *Calabar* revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 Jul. 1973.

Com a certeza da liberação da peça pela Censura Federal desde abril do corrente ano, o diretor viaja para o Rio de Janeiro para conversar com os detentores do direito de produção do espetáculo, Fernando Torres e sua esposa Fernanda Montenegro, com o objetivo de definir a equipe de trabalho.

Consultando o relatório de liberação da peça, certificamos que, apesar da concessão, o parecer não estava isento de ressalvas, demonstrando no próprio documento o cunho ufanista e político:

Peça que traz sentido controverso a passagens da história pátria, com textos em que se generaliza aspectos políticos intrínsecos, 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 págs. 61, 68 e 70 para possíveis implicações de seu sentido político na atualidade.¹⁶⁸

Em seguida, Peixoto anota que a estreia ficaria agendada para o mês de novembro, sendo agosto o prazo final para a seleção do elenco. Os ensaios se iniciariam em setembro e avançariam até outubro de 1973, no Rio de Janeiro.

O local exato seria em Ipanema. Atualmente, este espaço foi transformado na Casa da Cultura Laura Alvim, na Avenida Vieira Souto, de frente para o vasto Oceano Atlântico:

[...] a história deste teatro merece uma reportagem a parte. Alguém me informa que a casa e o teatro pertencem a uma senhora cuja vida se consumiu durante 30 anos numa demanda judicial finalmente vitoriosa. Em vez de valer da conquista de um terreno em plena praia de Ipanema para uma incorporação de 20 andares, fez questão de reformar a casa já existente e construir aos fundos esta sala de espetáculos, como preito aos dias de pobreza consumidos numa bilheteria de teatro. A única condição por ela exigida, aos que vierem aqui encenar suas peças, é a de que não haja palavrão. E enquanto não se inaugura, o local é emprestado para ensaios [...].¹⁶⁹

¹⁶⁸ Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 3096/73, Brasília, 16/05/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316. livro 1/ reg. 2079-AN/DF

¹⁶⁹ SABINO, Fernando. Chico, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 Out. 1973.

Nesse ínterim, Buarque e Guerra chegaram a declarar que desejavam contatar a atriz Marília Pêra. Provavelmente, para dar vida à figura dramática Bárbara Calabar, pois a mesma era considerada por ambos uma ótima dançarina e cantora, prediados importantes para o musical.¹⁷⁰ Vale lembrar que Pêra havia feito a personagem Juliana na segunda temporada de *Roda Viva*, de Buarque, em 1968. Contudo, mais tarde, Tetê Medina seria escalada para o papel de Bárbara para contracenar com Betty Faria, que por sua vez, já havia trabalho com Fernando no Teatro Oficina.

Durante a concepção cênica da peça, no início de setembro de 1973, Peixoto concederia uma importante entrevista a Yan Michalski, do **Jornal do Brasil**. Neste colóquio, o diretor teatral divulga que estava naquele momento, concentrado na definição do elenco de *Calabar*. Segundo a reportagem, foram mais de 250 candidatos, para ocuparem uma equipe de quarenta pessoas, sendo dez atores para os papéis mais importantes, e o restante para personagens secundários e figuração.

O processo de seleção do elenco fora exaustivo, posto que para o encenador, não existia um modelo categórico de classificação dos candidatos. Desse modo, o diretor decidiu criar um procedimento, longe de ser exato, mas que não deixava de apresentar uma metodologia válida.

Primeiramente, o diretor começou montando uma lista *nonsense* de artistas, que contava com o ator norte-americano Marlon Brando e a brasileira Carmen Miranda. Brincadeiras a parte, descobrimos que Gal Costa teria sido contatada pelo diretor, obviamente, por suas inegáveis qualidades vocais, mas que devido a agenda, a mesma não poderia permanecer no elenco, prejudicando futuramente o musical.¹⁷¹

Com o tempo esta lista foi reduzindo, permanecendo atores e atrizes que, de alguma forma, haviam marcado Peixoto, na cena teatral, e, que, obviamente, se adequavam ao perfil dos personagens. A segunda etapa constituiria na tarefa de contatar os pré-selecionados.

Concomitante, foram abertas vagas para testes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Parafraseando Peixoto, além de alguns loucos e curtidores, também, surgiram

¹⁷⁰ MARINHO, Azevedo. Calabar revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 Jul. 1973.

¹⁷¹ Depoimento de Fernando Peixoto concedido aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 16 de novembro de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

muitos jovens estudantes das escolas de teatro. Sem espanto, a quantidade de postulantes inexperientes prevaleceu sobre atores experimentados. Explica-se: depois de alguns espetáculos, são poucos os que admitem se submeter a uma audição.

Após esboçar uma provável lista de artistas, o encenador decidiu auscultá-los com o objetivo de conhecê-los melhor. Neste processo, o perfil continuava sendo um dos principais critérios de seleção, no entanto, existia um fator preponderante para o diretor: “O que mais me interessava era a conversa: no fundo, não me sinto em condições de escolher os melhores atores, e sim, aos menos, aquelas pessoas com os quais sinto que é possível uma transa criativa, um diálogo”.¹⁷²

Apesar de todo o aparato neste procedimento, Fernando Peixoto, publicamente, reconheceu ter cometido algumas injustiças, contudo admitiu que os equívocos foram inevitáveis. Cabe ressaltar, que, neste processo, participou ativamente o próprio produtor Fernando Torres, e, em menor grau, Chico Buarque e Ruy Guerra.

Desta fase, restaram apenas cem atores e atrizes, que ainda precisavam enfrentar outra bateria de testes, visto que *Calabar* configurava-se como um musical.

Para tanto, foi acionado Dori Caymmi, responsável pela direção de música, que procurou ouvir os artistas, cantando composições de suas próprias preferências, procurando perceber a potencialidade de cada um. Enquanto isso, Peixoto valia-se desse momento, para observar dados minuciosos como a forma como o ator/atriz entrava no palco ou como se dirigia a Caymmi. Tudo era anotado no perfil do candidato.

Mais uma vez, o encenador registra uma espécie de mea-culpa por mais uma leva de injustiças, pois devido ao natural estado de excitação, muitos não puderam ter revelado sua potencialidade de forma plena. Quem seriam esses candidatos eliminados? Temos a certeza de que a atriz Tânia Alves não classificada durante a seleção, anos depois, seria escalada como a protagonista Bárbara, em 1980.

Em seguida, Fernando Peixoto propõe uma conversação franca com grupos de artistas que haviam atingido aquela etapa. Vejamos como foi:

¹⁷² MICHALSKI, Yan. Fernando Peixoto e a preparação para “Calabar”? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, Set. 1973.

Antes do teste de interpretação propriamente dito, fiz uma questão absoluta de abrir o jogo com os sessenta que restaram, e declarei que, apesar das notícias saídas nos jornais, ninguém havia sido escolhido nem para os papéis principais nem para os secundários; que havia uma lista de atores profissionais mais conhecidos sendo sondados para os principais papéis, mas que isto não impedia que um ator ou uma atriz totalmente inexperiente viesse a interpretar um destes papéis; que eu queria saber quais os candidatos que topavam qualquer tipo de trabalho no espetáculo, e quais os que estavam apenas interessados nos papéis principais; e que tudo seria discutido abertamente, sem jogo escondido.¹⁷³

Provavelmente, Peixoto estava referindo-se a rumores, como a indicação de Marília Pêra para o papel de Bárbara, divulgado por Buarque e Guerra, como foi mencionado anteriormente. Além da honestidade, o diretor teatral também revela sua percepção coletiva ao evidenciar que não acreditava na figuração no sentido usual, mas em um grupo de artistas que fossem um contingente de atores e atrizes ativos na montagem teatral. Esta afirmativa seria confirmada no depoimento da atriz Nina de Pádua que integrava o elenco.¹⁷⁴

Após esta conversação, Peixoto propôs dois exercícios. O primeiro visava submeter o candidato a uma situação criadora, onde seria observado o aspecto emocional do grupo. O segundo, de forma antagônica, os atores/atrizes descontraídos seriam induzidos, sob estímulos, a inventarem cenas de personagens improvisados “[...], sobretudo, sob o ponto de vista social, enfatizando as deformações causadas pelas profissões, diferenças de classe, comportamento diante de uma estrutura social definida”.¹⁷⁵

Este fragmento evidencia a percepção do diretor teatral acerca do poder subversivo da linguagem teatral, e sua filiação a um conceito de atuação cujo profissional necessita representar a realidade brasileira, refutando o mero ator-intérprete. Em suma, a crença que:

¹⁷³ MICHALSKI, Yan. Fernando Peixoto e a preparação para “Calabar”? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, Set. 1973.

¹⁷⁴ Depoimento de Nina de Pádua concedido aos professores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 1 de agosto de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

¹⁷⁵ MICHALSKI, 1973, op. cit., p. 5.

Invertendo o preceito aristotélico, a História, em vez da arte, é a disciplina privilegiada, uma vez que a função do ator é transformá-la. O modelo sobre o qual se pautam as formalizações é a ‘realidade brasileira’ e da observação direta devem nascer formas de enunciação, gestos e a própria dinâmica do espetáculo.¹⁷⁶

A citação materializa a opinião crítica e imutável do diretor, segundo a documentação consultada, sobre o que ele chama de divertimento inconsequente, e até, irresponsável.

Depois deste fatigante processo, Fernando Peixoto, com a colaboração do diretor assistente Mário Masetti, encerra a formação do elenco de *Calabar*. Em 18 de setembro, os ensaios se iniciam com a leitura de mesa, processo este que inclusive irá contar, nos momentos finais, com a participação efetiva de Chico e Ruy.

Este longo relato da formação do elenco demonstra as grandes pretensões do musical, e, como o arbítrio pode anular, através de uma assinatura, horas de trabalho altamente profissionais.

Terminado esta etapa, o diretor divulga a ficha técnica da produção, com os músicos Dori Caymmi e Edu Lobo, o cenógrafo Hélio Eichbauer, o coreógrafo Zdenek Hampl,¹⁷⁷ do já mencionado Mário Masetti e atores selecionados, reiterando que a construção teatral seria um compromisso de todos, justificando a crença do diretor no processo colaborativo de criação.¹⁷⁸

Aliás, esta superprodução para os padrões da época, com a participação de artistas renomados como Torres, Montenegro, Lobo, Caymmi, Eichbauer e do próprio Peixoto, apresentava uma intenção subjacente importante, como explica o próprio encenador: “Esta visão tinha uma função para época, quando o teatro estava sendo

¹⁷⁶ LIMA, Mariângela Alves de. Ator. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 43.

¹⁷⁷ Falecido em 2007.

¹⁷⁸ Muitos anos depois, Fernando Peixoto reconheceria que o: “Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva de um processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas”. PEIXOTO, Fernando. **O teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 243.

esmagado, reduzido a dramas intimistas de dois ou três personagens, e quanto à tentativa de devolver-lhe o caráter de teatralidade tinha nítida importância”.¹⁷⁹ O depoimento codificado do diretor teatral seria uma resposta pública aos responsáveis pelo “esmagamento” da produção teatral.

INVESTIGAÇÃO E REFLEXÃO CÊNICA: O DIRETOR PENSA *CALABAR*

Assim como os dramaturgos, Fernando Peixoto também mergulha no intrigante período histórico da formação do Brasil holandês, justificando a preocupação do diretor com a investigação, como forma de preparação para uma montagem teatral.

Esta impressão é percebida na leitura do texto “Uma reflexão sobre a traição”, escrito em outubro de 1973, que integraria o programa da própria peça censurada. Posteriormente, o texto seria reinserido ao programa da montagem de 1980.

Nestes escritos, Peixoto visando contextualizar o espectador da peça, busca redigir, criticamente, um balanço histórico acerca do longínquo século XVII, amalgamando trechos do próprio texto teatral. Este procedimento do diretor já havia sido notado pela pesquisadora Eliane Leal quando, ao examinar a construção da cena teatral de *Dom Juan* de 1970, na qual Fernando Peixoto se debruça com vigor sobre a França de Luís XIV, na época em que Molière escreveu a peça.¹⁸⁰

De modo que, assim como a pesquisadora, recorreremos à citação do crítico Bernard Dort para fundamentar este processo: “para decifrar o nosso presente à luz do passado é preciso já ter compreendido este passado a partir do presente, caso contrário, um e outro correm o risco de permanecerem indecifráveis para nós”.¹⁸¹

A citação evidencia como cada época relê a história a partir das questões postas no tempo presente. O processo foi observado pelo autor Reinhart Koselleck, na obra **Futuro passado**, ao analisar a pintura *A Batalha de Alexandre*, baseado na guerra

¹⁷⁹ MICHALSKI, Yan. Como surgiu o novo Calabar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

¹⁸⁰ LEAL, Eliane Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan**: A recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira. 2010. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 76.

¹⁸¹ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 24-25.

contra os persas ocorrida em Issus, no ano 333 a. C. O quadro foi pintado por Albrecht Altdorfer, em 1529, sob encomenda de Maximiliano, depois da guerra contra os turcos, neste mesmo ano.

Quando contemplada por Friedrich Schlegel, quase trezentos anos depois, o mesmo se surpreendeu com os paralelos evidentes com a realidade do artista: “Em outras palavras, Altdorfer captou um acontecimento histórico que era, ao mesmo tempo, contemporâneo para ele”,¹⁸² como as semelhanças entre Alexandre e Maximiliano, bem como a semelhança entre os persas e os turcos que sitiaram Viena no século XVI.

Para o diretor, se o Brasil já vivenciava as agruras da colonização lusitana, tempos depois, as coisas não seriam diferentes, com a chegada do invasor neerlandês. Não por acaso, o encenador considera vital, assim como propunha os teatrólogos, que o ator que encarnasse no palco o chefe lusitano Mathias de Albuquerque, também, deveria representar o dirigente holandês Maurício de Nassau.

Fernando Peixoto destaca que a guerra não se tratava de um movimento nacional, mas disputas de poder entre senhores de engenho, e uma burguesia mercantil, poderosa que se fortalecia, a partir da chegada dos batavos. Ademais, recorrendo a Barbosa Lima Sobrinho, o diretor teatral assevera que, naquele tempo o Brasil, ainda não apresentava sinais de uma consciência nacional.

Dessa maneira, esta microdisputa, por outro lado, integrava as macrorrelações de poder que se estabeleciam naquele período entre Estados Nacionais, tendo como dínamo destas sangrentas relações de força, o lucro, e não só a liberdade ou a fé, como acreditavam alguns. A traição, examinada por meio desta realidade, torna-se o principal foco de Fernando Peixoto:

Traição era uma atitude cotidiana, aliás implícita na própria colocação do problema: defender Portugal ou defender a Holanda significava uma traição ao Brasil. Trocar de lado era um hábito constante. De toda confusão, restou um bode expiatório: Calabar. Desde os bancos de escola primária nos ensinam que Calabar foi um traidor. Nada mais lógico, já que nossa história oficial defende do ponto de vista da

¹⁸² KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. da PUC-RIO, 2006, p. 22.

colonização portuguesa. Para os holandeses, entretanto, Calabar é um herói.¹⁸³

A citação é de suma importância por ratificar os princípios cujo diretor teatral se alimentará para a recepção do texto, e, concepção cênica do espetáculo de 1973, admitindo, inclusive, a proposta instigante de se trabalhar com um protagonista ausente no palco, favorecendo a outros personagens que o vejam “[...] por vários pontos de vista. O comportamento dele, às vezes, é analisado, às vezes citado, às vezes é comentado, é criticado, é defendido”.¹⁸⁴

Sobre a relação Teatro/História, Fernando confeccionaria outro texto teórico denominado “Vinte e uma Notas (Esparsas & Incompletas)”, na qual o encenador imputaria a si mesmo, durante a direção teatral, o dever de “[...] organizar o debate, propondo as imagens que lhe parecem as mais rigorosamente exatas para um esforço mútuo de reflexão crítica. O espetáculo precisa ser feito no sentido da História. Ou será destruído por ela”.¹⁸⁵

Esta premissa teórico-metodológica aproxima-se das diretrizes brechtianas. Quem nos ajuda a perceber isso é o já citado crítico francês Bernard Dort, na obra **O Teatro e sua Realidade**, (também concebido na candente década de 1970 e traduzido pelo próprio Fernando Peixoto), ao sugerir a inversão da propositura aristotélica, de que a poesia é mais filosófica que a História, pois enquanto a primeira relata o geral, a segunda descreve o particular.

Neste comenos, Dort compara que, se Erwin Piscator acreditava que o encenador transmuta o privado em História, imputando a responsabilidade de dizer tudo, restando ao espectador confirmar ou rechaçar uma idéia, para o alemão Bertolt Brecht, o caminho seria não acomodar a História na ribalta, mas, parafraseando Dort, posicionar o palco e a plateia na História, fazendo com que a ação de aceitar ou repelir

¹⁸³ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

¹⁸⁴ Depoimento de Fernando Peixoto concedido aos professores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 1 de maio de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

¹⁸⁵ PEIXOTO, Fernando. Vinte e uma notas (Esparsas & Incompletas). In: _____. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 216.

uma mensagem, seja substituída pela compreensão de um conteúdo, proporcionando uma relação crítica com o mundo.

O autor lembra que, não por acaso, nenhuma peça de Brecht se encerra em si mesma, e, que, por isso, muitas de suas obras continuam sendo encenadas. Acreditamos que este fenômeno ocorre, pois as mesmas ainda estão impregnadas de códigos que ainda contemplam o “horizonte de expectativas” de receptores contemporâneos. Esta concepção nos faz rememorar a assertiva do escritor Ítalo Calvino: “Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer”.¹⁸⁶ Poderíamos pensar igualmente da literatura teatral.

Assim, fica explícita a posição do diretor, em relação ao conteúdo da peça, quando o mesmo, em seu depoimento, insinuará que, ao contrário de desertores e mercenários, Domingos Fernandes Calabar sustentou sua decisão até o fim, pois “[...] acreditava que os holandeses pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa”.¹⁸⁷

Fernando Peixoto reitera, assim como os dramaturgos, que a peça não pretendia regenerar e tampouco imputar culpa a Calabar, mas transformar a História em matéria-prima privilegiada para reflexão, pois, o ontem é reexaminado com a clareza de quem vive o 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 e do significado da traição”.¹⁸⁸ De fato, a peça configurava-se essencialmente, como, uma alegoria do país do *slogan* “ame-o ou deixe-o”.

A propósito, sobre este tema faz-se necessário um adendo.

Partindo-se da definição de Mariângela Alves de Lima¹⁸⁹ depreendemos que alegoria consiste num recurso didático utilizado no período medieval com o fito de

¹⁸⁶ CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p.11.

¹⁸⁷ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar – O Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Cf. LIMA, Mariângela Alves de. Alegoria. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

encorajar o público a descobrir a “verdade”, encoberta por uma determinada representação. Estas expressões podem ser identificadas, facilmente, nos documentos da Companhia de Jesus que as utilizavam nos trabalhos de catequização.

Apesar de escassas no Brasil, estas referências podem ser notadas nos escritos do jesuíta José de Anchieta, com personagens que materializam defeitos e virtudes, dentre outras imagens. A metáfora não verbal também estará presente nas manifestações populares, como uma procissão ocorrida na Bahia em 1583, com a participação de um grupo de jovens. Mais tarde, as alegorias históricas serão utilizadas em festas organizadas por autoridades da Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica e tantas outras. Desse modo, o caráter pedagógico da alegoria começa a dar lugar ao aspecto ornamental, como em óperas, nos séculos XVII e XVIII.

Mas, interessa-nos a vertente do figural no teatro contemporâneo brasileiro, que se dará no entender de Mariângela Alves de Lima, na década de 1960 com a retomada do caráter pedagógico das: “Alegorias do poder constituído, da classe dominante, do proletariado e do modo de produção [...]”,¹⁹⁰ mormente através da dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo e por meio dos Centros Populares de Cultura, como sucedeu em 1962, na encenação da peça *O Auto dos 99%*, quando os personagens Índio, Padre e Caminha serviram de figuração para o povo, o clero e o governo respectivamente.

Este recurso estético e político será abundantemente utilizado como subterfúgios para as criações teatrais na medida em que a liberdade de expressão e os direitos individuais vão se restringindo, sobretudo a partir de 1968, com o advento do Ato Institucional nº. 5, como aconteceu com a peça *Ponto de Partida* na qual a morte do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do 2º. Exército, no dia 25 de outubro de 1975, foi representada por uma fábula medieval pelo dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri.¹⁹¹

¹⁹⁰ LIMA, Mariângela Alves de. Alegoria. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 21.

¹⁹¹ Para saber mais, consultar:

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri**: o caso “Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em *Ponto de Partida* (1976). 2007. 127 f. Dissertação

Destarte, por meio deste ponto de partida, fica evidente que a alegoria ultrapassa o status de figura de linguagem, pertencente ao campo do discurso. Por isso, buscamos apoio na obra **A Alegoria**, do professor em Teoria literária e literatura comparada, Flávio R. Kothe. Para o mesmo, alegoria significa “dizer o outro” como ocorre com a representação da Justiça, uma mulher vendada (a isonomia), segurando com a mão direita uma espada (a força), e na esquerda sustentando uma balança (a equidade).

Desse modo, pensando sempre na especificidade de *Calabar*, atinamos para o alerta de Kothe para que, nesta representação concreta do abstrato, se faz necessário resgatar a ideia concernente à alegoria, pois a mesma sempre carrega um fundo ideológico, e, reclama uma prática social denominada pelo pesquisador de “leitura alegórica”. Neste comenos, se a própria alegoria representa a significação já compreendida por um leitor, então o mesmo apenas reconhece o que já se sabia. Portanto, assevera Kothe: “[...] a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade”.¹⁹²

Comungamos com o autor, quando declara que a elaboração de uma alegoria transmuta experiências particulares concretas em experiências coletivas generalizantes, justificando a importância de se combinar este conceito com a Teoria da Recepção, pois fora o que sucedera na confecção e encenação da peça *Calabar*, quando os autores decidiram optar pelo “procedimento dramático de refugiar-se na distância temporal”.¹⁹³ A utilização das Invasões Holandesas, ocorridas no século XVII, altercando com as disputas de poder travadas durante o governo militar, parece-nos resumida na citação a seguir:

O desvelamento da alegoria (aquele feito por ela e pelo próprio desvelamento dela) implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias etc. A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta. Mas só quando se consegue compreender a tensão das

(Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

¹⁹² KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1968, p. 23-24.

¹⁹³ MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 out. 1976.

forças do paralelogramo que acabaram redundando em tal petrificação é que se passa a entendê-la como sinédoque do real. Por outro lado, o artista consegue constituir novas alegorias quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica.¹⁹⁴

O movimento, cuja obra artística visa captar as “forças sociais”, enquadra-se na chamada alegoria interpretativa, definição utilizada por Ramos que se debruça sobre a forma figurada do filme *Os Inconfidentes*, reportando, obviamente, à Conjuração Mineira de 1789.¹⁹⁵ O pesquisador, ainda, sugere que a alegoria, na película supracitada, manifesta-se, também, como estratégia de composição. Na peça em análise, sucede o mesmo, pois apesar da peça aludir a eventos históricos oficiais (para que, evidentemente, fossem identificados pelo leitor/espectador), os dramaturgos utilizam as prerrogativas da licença poética, para efetuarem mudanças artísticas que julgassem pertinentes na criação da obra.

Observem que, como um todo, a peça *Calabar* é uma síntese do chamado Teatro Épico brechtiano em um movimento que caracterizou a própria dramaturgia da década de 1970, no Brasil, como podemos perceber na presença do coro, da metalinguagem, da técnica de colagem, da incorporação do passado como estratégia para discutir o presente através de enredos históricos, da participação efetiva da música amplificando as cenas e da orientação de algumas falas dirigidas diretamente ao público, realizando uma ruptura na ação dramática.

Ora, fica patente a estreita afinidade ideológica, entre o dramaturgo alemão e o encenador brasileiro, como podemos perceber a partir da citação de Brecht abaixo:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. [...] Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da

¹⁹⁴ KOTHE, 1968, op. cit., p. 39.

¹⁹⁵ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: Edusc, 2002, p. 134-135.

nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno.¹⁹⁶

O trecho seguramente evidencia a concordância entre espetáculo, no sentido lato da palavra e o processo de reflexão política, algo que o próprio Fernando Peixoto irá imprimir em suas criações cênicas. Não o teatro panfletário, ou como descreveu no texto “A Confusão Mística do Protesto”, o chamado “teatro carcará”, cujo ator encarava a plateia sintetizando tudo a um “pega, mata e come”,¹⁹⁷ mas uma obra que, lembrando o teatro didático de Brecht, pudesse substituir as verdades, pelas dúvidas, e, por conseguinte, pela reflexão.

Afinal de contas, enquanto linguagem artística, o teatro sempre será político, no sentido, de que o mesmo se refere ao que é público, sintetizando “[...] no nível simbólico, representações que (re)elaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos”.¹⁹⁸ Por isso, concordamos com Fernando Peixoto que o político esteja representado na própria teatralidade: “[...] o político, o histórico, a reflexão, a análise, a crítica nascem quando a linguagem, em sua totalidade, se revela”.¹⁹⁹

Ao refletir sobre Maurício de Nassau, Fernando Peixoto aponta as contradições do príncipe, apontando para os dilemas de um humanista e o estadista, contratado pela Companhia das Índias Ocidentais (CIO). A sugestão, assim como na abordagem das escolhas de *Calabar*, revela a diretriz para a construção cênica de Maurício de Nassau, como confirma o trecho escrito pelo próprio diretor: “Em certo sentido, Nassau assume o sonho de Calabar: o utópico sonho de um país livre”,²⁰⁰ manifestando como o encenador optou por apresentar os personagens para o espectador, cujos escritos seriam parte integrante do programa oficial da peça.

¹⁹⁶ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2 Ed. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 142.

¹⁹⁷ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 41.

¹⁹⁸ PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4, p. 21, Out./ Nov./ Dez 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013

¹⁹⁹ PEIXOTO, 1989, op. cit., p. 70.

²⁰⁰ Id. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

Entretanto, o mesmo salienta que o texto não propõe um modelo a ser seguido, e tampouco a montagem assumirá esta responsabilidade, materializando as premissas brechtianas supracitadas. A decisão do caminho a se seguir será uma prerrogativa do próprio público que comparece ao espetáculo, pois “[...] a realidade, a ser transformada, está fora do teatro. O palco não quer entregar ao público nenhuma verdade, nenhuma certeza. Ao contrário, quer provocar dúvidas, desconfiança e perplexidade”.²⁰¹

O relato do diretor denota sua preocupação em desvencilhar a imagem exclusiva do teatro junto ao entretenimento, e, incorporá-lo ao pragmatismo do exercício crítico, seguindo uma tradição de artistas frente à oposição ao autoritarismo, como os diversos artistas que engrossaram as fileiras da Passeata dos Cem Mil, em 1968, dentre outras ações:

Os artistas tiveram participação política ativa, principalmente nos movimentos sociais de 1968, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A ‘classe teatral’ realizava inúmeras assembleias e reuniões para preparar a intervenção conjunta dos atores nas manifestações de massa nas ruas [...] Durante os anos de ditadura militar em que havia manifestações de massa, os teatros sempre se abriam para militantes dos movimentos de oposição ao regime convocarem a plateia a participar de manifestações públicas contra a ordem vigente.²⁰²

Nesse mesmo tempo, o **Diário de Notícias** publica uma longa reportagem intitulada “Calabar, o traidor (ou será que ele não foi?)”, evidenciando as incertezas que um musical histórico apresentava, mesmo contando com artistas populares em sua produção.

Consultado pela reportagem, o diretor Fernando Peixoto defende que não se trataria de um “teatro-cívico-nacionalista”, provavelmente, criticando a orientação patriótica, inspirada pelo governo militar, em produções artísticas daquele período, como, por exemplo, a película *Independência ou Morte*, de 1972.

Não nos esqueçamos de que, neste ano, o próprio diretor estava diretamente envolvido com a temática histórica, através de *Frei Caneca*, de Carlos Queiroz Telles,

²⁰¹ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

²⁰² RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993, p. 74.

contudo, através de outra perspectiva a respeito da História Nacional, contrapondo-se a consagração acrítica da figura de D. Pedro I.

Por isso, durante os ensaios de *Calabar*, temos a confirmação de que foram desenvolvidas inúmeras discussões, entre os atores, sob vários aspectos, acerca da questão da traição, proporcionando uma representação mais consciente daquele tema histórico. O fato materializa a teoria de que:

O trabalho que nasce de um debate abertamente democrático sobre o que deverá ser realizado, mesmo que tudo venha a ser unificado pelo encenador, democraticamente centralizando as colocações e as pesquisas práticas realizadas por iniciativa e participação de todos, fatalmente será mais complexo, mas rico.²⁰³

Essas discussões levaram à conclusão do grupo de que Domingos Fernandes Calabar teria feito uma escolha livre e legítima, superando as investigações inconclusas sobre esta matéria, percebidas pelos próprios dramaturgos: “Todos os estudos e pesquisas que o Ruy e eu fizemos sobre ele não nos levaram a conclusão nenhuma”,²⁰⁴ demonstrando como a ficção pode, por vezes, contribuir com possíveis revisões no campo historiográfico.

No depoimento do próprio diretor teatral, a ideia do texto dramático de que todos, em algum nível, praticam a perfídia, influenciou a concepção cênica de Maurício de Nassau, que, mesmo associado à tolerância religiosa, ou então, a avançadas propostas urbanísticas, o mesmo não deixava de representar os interesses colonialistas do Estado Holandês, como ficou nítido nas campanhas militares que liderou.

Em seguida, esclarece-se que a peça seria representada em apenas um ato, mas dividida em dois momentos distintos, sendo o primeiro, com Calabar vivo, e no segundo, com Calabar morto. Aliás, “isso foi feito para dar um rosto, uma individualidade a ele. Sabe-se apenas que, num momento determinado, Calabar faz sua opção. Em seguida, fazemos um verdadeiro estudo do comportamento das pessoas”.²⁰⁵

²⁰³ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 223.

²⁰⁴ SABINO, Fernando. Chico, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 Out. 1973.

²⁰⁵ GODINHO JR, Ivandel. Calabar, o traidor (ou será que ele não foi?). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 12, 07 Out. 1973.

O trecho remete diretamente a relação individual/coletivo, cujo diretor teatral compromete-se, publicamente, através de seus trabalhos e de sua própria personalidade, pela segunda alternativa: “A opção tem que ser pelo coletivo, você não pode ficar no individual, de fugir da coisa em todas as circunstâncias”,²⁰⁶ a antítese da opção realizada pelo protagonista Andreas Kragler da peça *Tambores da Noite*, de Bertolt Brecht, e, encenada em 1972, por Fernando antes de *Calabar*, que, ao se deparar com este dilema, decide optar pelo bem-estar em detrimento dos embates travados pela Revolta Spartaquista de 1918.²⁰⁷

As cenas do musical contariam com figuração para preencher os espaços destinados as batalhas, acampamentos militares, festas e orgias (vide iconografia). Inclusive, Fernando Peixoto revela que bonecos teriam sido confeccionados para dar a impressão de haviam mais pessoas no palco, pois o diretor pretendia representar o povo, intencionalmente, estáticos.²⁰⁸

A segunda parte processa-se, a partir do próprio relato de Peixoto, como um devaneio de Calabar, substituindo a colonização portuguesa pela flamenga. Contudo, o espectador constataria que os holandeses também não eram dignos de fé. Mas, inspirados na canção “Cobra de vidro”, relacionando o animal que facilmente recompõe sua calda lanhada com a ideia renovadora de um país mais justo, que, se revivificaria nos anos vindouros.

Assim, acreditamos que a descrição do processo de concepção cênica da peça, a partir do processo recepcional, principalmente do diretor, visa desconstruir a concepção de “vazio cultural”,²⁰⁹ período entre 1968 e 1973, cuja produção teatral

²⁰⁶ Depoimento de Fernando Peixoto concedido aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 31 de março de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

²⁰⁷ Sobre esta candente reflexão consultar:

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

²⁰⁸ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao acervo NEHAC).

²⁰⁹ Expressão utilizada por Diógenes André Vieira Maciel na obra *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

criativa e crítica foi duramente atingida pelos órgãos repressivos, como foi o caso de *Calabar*.

Paradoxalmente, o vazio foi preenchido por manifestações artísticas utilizando brechas, frestas e ranhuras deixadas pelo sistema, denominado pelo dramaturgo Guarnieri como “Teatro de Ocasão”. Este trabalho, aliás, sugere constantemente esta produtividade, apesar da repressão, ao examinar a peça *Calabar* e os agentes envolvidos como Chico Buarque, Ruy Guerra, Fernando Peixoto e tantos outros.

Resta tempo para que Fernando reitere os objetivos primordiais de se trabalhar com o material histórico a partir da linguagem teatral:

Não acho que o palco sirva para se levar a verdade. É da lição do espectador com o palco que se chegará a uma verdade. Nosso espetáculo dispensa intelectualismo e é político pelo nível de profundidade que apresenta. Fazer com que o espectador reflita sobre o traidor que carrega consigo é o que queremos. O problema da traição é muito mais sério que a controvérsia história sobre Calabar.²¹⁰

A citação nos remete novamente, ao filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, examinado pelo historiador Ramos, que explicita um argumento denominado pelo mesmo por “constantes históricas”, este, em consonância com a declaração acima do diretor teatral Fernando Peixoto: “Nesta medida, se o passado serve de escudo protetor ao cineasta para que ele possa falar do presente, sem correr riscos de ser amordaçado, este passado funciona também como uma espécie de espelho [...]”.²¹¹ Assim, sucederia, também, com a criação teatral.

Além do mais, o fragmento ratifica, mais uma vez, a influência brechtiana no texto e na concepção cênica. Notamos o farto emprego do efeito do distanciamento, na medida em que situações históricas são subvertidas, causando estranhamento e reflexão no leitor/espectador da peça, como, por exemplo, nos diálogos dirigidos a plateia ou na cena escatológica em que generais discutem assuntos de Estado enquanto defecam.

²¹⁰ GODINHO JR, Ivandel. *Calabar, o traidor (ou será que ele não foi?)*. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 13, 07 Out. 1973.

²¹¹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002, p. 303.

ADIAMENTO DA APRESENTAÇÃO PELA CENSURA

Retornando ao diário do diretor de *Calabar*, vemos que, no final de outubro, pela primeira vez a equipe adentra ao Teatro João Caetano. Na obra “Teatro em movimento”, na seção dedicada aos profissionais, Fernando Peixoto divulga alguns fragmentos do caderno de notas, da primeira montagem, a partir do dia 25 de outubro de 1973. Nele, o encenador admite que os ensaios apresentam dificuldades esperadas, e destaca a importância de desenvolver o trabalho em um teatro profissional, em detrimento de um espaço adaptado como havia ocorrido nas semanas anteriores, na atual Casa da Cultura Laura Alvim, em Ipanema. No João Caetano, Fernando Peixoto antevia muitas modificações no aspecto cênico.

Sabemos que a escolha do Teatro João Caetano não fora fortuita, visto que o centro do Rio de Janeiro visava contemplar o público da Zona Norte, que, além de encontrarem dificuldade de deslocamento para os teatros de Ipanema, poderiam contar com um ingresso de valor mais acessível. Além disso, as apresentações da peça já estavam confirmadas em várias metrópoles como Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Salvador, Recife, São Paulo e Santo André.

Quanto às dificuldades, outras também seriam percebidas pelo dramaturgo Chico Buarque: “Não faço mais musical histórico, dá muito trabalho. E o sucesso vai depender muito. Geralmente os musicais brasileiros têm vida curta. Nós só fizemos *Calabar* porque o Rui já tinha a ideia como filme”.²¹²

Não obstante, os obstáculos não se resumiriam à atividade teatral. Mal sabiam que o projeto seria abalado por outros empecilhos. Primeiro, o cancelamento da típica apresentação para os censores, agendada para o dia 4 de novembro. O encenador suspeita desta deliberação, pois poderia ser o indício de algo maior, talvez a interdição da própria montagem.

Adiantando no tempo, sabemos que os temores se confirmariam, com o veto definitivo do musical no dia 15 de janeiro de 1974. Entretanto, voltemos até outubro para acompanhar a apropriação deste processo por parte do receptor Fernando Peixoto.

²¹² CHICO, FALANDO DE *Calabar*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 21, 25 Set. 1973.

No caderno de anotações, o diretor destaca um aspecto positivo, pois, com o adiamento o mesmo teria mais tempo de trabalho. Neste tempo, os artistas seriam atingidos diretamente pela repressão política, pois o mesmo assinala que, no dia 30 de outubro, enquanto o cenário estava quase concluído (atrasado por uma Conferência ocorrida no teatro naqueles dias), o produtor Fernando Torres, em Brasília, comunica que o texto fora recolhido para reexame, por tempo indeterminado, pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), órgão criado em 1964, para gerenciar as ações de informação e contra informação. O prazo para definição da questão seria indeterminado (vide iconografia)

Na ocasião, a atriz Bibi Ferreira viajaria para Brasília para interceder, pessoalmente, junto a Médici, em favor da liberação da peça. O presidente se comprometeu a realizar “um reestudo da Censura”.²¹³

É sabido que a repressão de ideias não fora uma invenção dos militares durante a Ditadura,²¹⁴ aliás, acompanha a história brasileira desde a chegada dos colonizadores, com o fito de garantir os bons costumes da sociedade, nas manifestações culturais, como nas produções cênicas. O controle censório ao teatro permaneceu vigente, nas democracias ocidentais até o século XX, segundo Luís Fernando Ramos. O pesquisador salienta que:

Em geral, ela serviu à Igreja e ao Estado, tornando-se uma prática regular de controle político utilizada pelos governos e pelo clero, com poder de aliviar ou suprimir, nos dramas e em suas encenações, quaisquer elementos que fossem contrários aos interesses ou valores dominantes [...] a censura teatral caracterizou-se sempre pelo impedimento à realização de espetáculos sem prévia aprovação da dramaturgia correspondente, o que, necessariamente, cerceava a liberdade artística e intelectual do dramaturgo.²¹⁵

Desse modo, desde o período da colonização, as atividades teatrais enfrentaram o controle da Igreja e do círculo de poder metropolitano. Com a chegada da Corte

²¹³ ARRABAL, José; LIMA, Mariângela A. de; PACHECO, Tânia. **Anos 70: teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80, p. 96-97.

²¹⁴ Cf. COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006.

²¹⁵ RAMOS, Luís Fernando. Censura. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 77.

Portuguesa, em 1808, eleva-se tanto a qualidade das montagens teatrais, quanto os mecanismos de censura. Em 1829, ficou determinado que todas as peças representadas no Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, deveriam ser minuciosamente examinadas.²¹⁶ O controle continuará ocorrendo na República Velha até a Revolução de 1930, na Ditadura Vargas (1937-1945) e, na fase de escritura de *Calabar*, quando os militares abandonaram a caserna para controlar a política brasileira de 1964 a 1985, distinguindo apenas pelo vigor e os motivos com o qual foram implantados.

Durante o referido período, as peças estavam sob o monitoramento rigoroso do Departamento Federal de Segurança Pública. Cabe ressaltar que a censura transcendia o âmbito governamental, e contava, inclusive, com o colaboracionismo de membros da própria população, como verificamos em uma missiva, datada do dia 7 de junho de 1974, enviada ao governo, denunciando um programa televisivo, com o intuito de auxiliar o departamento de censura: “Achei que era um dever de consciência escrever-lhe, pois acho que o nome do Senhor deve ser respeitado”.²¹⁷ A pesquisadora Cristina Costa confirma este procedimento salientando que:

[...] os censores não agiam sozinhos e que valiam de manifestações de apoio da sociedade civil, que se expressava através de telefonemas, telegramas e cartas de entidades e associações e da mídia que se posicionava a favor ou dava espaço para que certas pessoas se fizessem ouvir e ler.²¹⁸

Diga-se de passagem, sobre a censura e os meios de comunicação, notadamente a TV, em um tempo em que a Copa do Mundo de 1970, no México, fora

²¹⁶ A título de ilustração, a peça *Marie Tudor*, do representante da literatura romântica francesa Victor Hugo, não escapou da avaliação prévia, como podemos verificar no parecer da censura daquela época: “O drama Maria Tudor apresentando o deplorável espetáculo de uma Princesa soberana, digna de censura pelos escândalos de sua moral pervertida, como mulher e como Rainha, não pode deixar de deprimir, e muito, o prestígio da Realeza, se chegar a representar-se. E como, segundo meus princípios, só devam aparecer em cena os atos heroicos, morais e virtuosos dos soberanos, capazes de inspirar nos Povos sentimentos de amor, veneração e respeito, não posso convir em que se autorize a representação do referido Drama, e muito principalmente no Teatro de S. Pedro de Alcântara, honrado frequentes vezes, e sem prévia participação, com a augusta presença da Família Imperial”. LEÃO, 1960 apud FARIA, João Roberto. **Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil**. Araraquara: Lettres Françaises, 2003, p. 111. V. 5.

²¹⁷ LIGO, Hermelinda E. V. [Carta endereçada ao Dr. Rogério Nunes]. **Censura Musical**. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/Cartadeumacidada1.pdf>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²¹⁸ COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 226.

acompanhada em tempo real por milhões de brasileiros, manifestando o papel fundamental dos televisores na implantação do Plano de Integração Nacional (PIN), os telenoticiários se transformariam em estratagemas poderosos de um governo arbitrário que manipulava a notícia convenientemente, influenciando sobremaneira, no “espaço de experiência” de cada telespectador que realiza o processo de incorporação de experiências alheias, também a partir da observação de novelas e noticiários. Em 1974, a censura prévia ocultou um ataque repentino de meningite no Brasil, deixando de divulgar a morte de 2.575 pessoas em São Paulo,²¹⁹ ou então, validou ludibriosos filmes governamentais, veiculado por uma emissora de TV,²²⁰ consistindo este, o efeito mais danoso provocado pela TV Globo ao apoiar o governo militar. Ciente deste engodo, o presidente Médici teria declarado:

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão, para assistir o jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse tranquilizante, após um dia de trabalho²²¹

Sob esta atmosfera asfixiante, Peixoto, imediatamente, marca uma reunião, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com Buarque e Guerra. A proposta de filmar o espetáculo, ou encená-la em Buenos Aires, fora cogitada. Sobre esta segunda alternativa, o encenador sugere o nome da atriz, dançarina e cantora argentina Nacha Guevara para o papel de Bárbara, inclusive se prontificando a ligar, naquela noite mesmo, para Augusto Boal, exilado na Argentina. A deliberação do trio é continuar.

Segundo Fernando, os ensaios começam às vinte e duas horas, e avançavam pela madrugada. Neles, surpreendido, o diretor identifica uma harmonização dos artistas, no novo espaço:

Os atores se integram no espaço e na cenografia, sem problemas maiores. A adaptação ao espaço definitivo não é angustiante. A linguagem do espetáculo agora se define [...] A batalha será corrigir,

²¹⁹ A CENSURA. **Veja**, São Paulo, p. 30, 26 Dez. 1979.

²²⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eoJOrwGa0ZU>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²²¹ UMA INSTITUIÇÃO nacional. **Revista Retrato do Brasil**, São Paulo, n. 34, 1985, p. 401.

em poucos dias, questões de ritmo, harmonia de movimentos, tempo.²²²

Entretanto, ao mesmo tempo em que a montagem avança cenicamente, o espectro da possibilidade do malogro de todo o trabalho ronda os pensamentos do diretor de *Calabar*.

No dia seguinte, o caderno de notas revela algumas considerações importantes a respeito da concepção teatral da peça. Por sua vez o autor declara que o aspecto visual do espetáculo aos poucos vai se constituindo, a partir de bandeiras, telões de boca e muitos outros objetos e adereços, simbioticamente, interagindo com o enredo da peça. Neste momento, Peixoto procura destacar o excelente trabalho de cenografia de Hélio Eichbauer, possuidor de “um vigor épico expressivo”.²²³

Em um texto, em que se propõe a examinar todas as parcerias com o cenógrafo, totalizando seis produções teatrais, Fernando Peixoto destaca a importância do elemento cênico no trabalho artístico de Eichbauer na peça *Calabar*, de 1973 e 1980: “[...] a primeira fundamentada numa postura historicista e narrativa, a descrição crítica de um instante histórico, a segunda, ao contrário, o estabelecimento de um espaço teatral seco e despojado, cru e nu, armado com uma textura tosca e corajosamente bruta”.²²⁴ Estas características estarão consonantes com concepção artística e histórica das duas montagens, como poderão ser observadas no desenvolvimento deste capítulo.

Notável como a citação denota a historicidade excepcional e inerente de outras linguagens artísticas, no caso, a construção cenográfica de um espetáculo, e, também, revela a influência da mesma na montagem teatral, que, no caso de Eichbauer, se tornava fundamental na concepção cênica do espetáculo.

Mister se faz destacar, também, que o trabalho de cenografia não se resume a mera decoração de um palco como se supunha na primeira metade do século XX, no Brasil. Não por acaso, o próprio cenógrafo era denominado pelo termo francês *décor*. Trata-se de uma linguagem muito mais abrangente. O cenógrafo se responsabiliza por

²²² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 191.

²²³ Ibid.

²²⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 127.

toda a realidade visual onde se executa a ação dramática, e, neste quesito, Fernando Peixoto, sem surpresas, estava muito bem assessorado, demonstrando, como em uma reação em cadeia, competentes artistas vão estabelecendo uma coalização produtiva.

Hélio Eichbauer fora aluno em Praga, de Josef Svoboda, tido na década de 1970 como o melhor cenógrafo do mundo. Inclusive, o encontro entre o estudante Hélio, e, naquele tempo, ainda apenas ator Fernando Peixoto ocorreu, na capital da República Tcheca, em 1966.

De volta ao Brasil, o cenógrafo se tornou um dos principais profissionais do gênero no país, por ter participado da renovação da cenografia brasileira moderna, por exemplo, por meio de produções importantes como *O Rei da Vela* (1967), onde atuou também como figurinista, sendo consagrado com os prêmios Governador do Estado de São Paulo e Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Antes de *Calabar*, Eichbauer se reencontraria, profissionalmente, com Peixoto, nas produções *A Semana* e *Frei Caneca*, ambas de 1972.

Além da cenografia, musicalmente, se já não bastasse letristas competentes como Chico Buarque e Ruy Guerra, a peça de 1973 contou ainda, como já escrevemos, com Dori Caymmi na direção, Edu Lobo na orquestração, e músicos como o próprio Dori, seu irmão Danilo Caymmi, João Palma, Maurício Mendonça e Tenório Jr (que, inclusive, desapareceria na Argentina em 1976).

Sobre o trabalho musical na peça, Dori Caymmi, em uma entrevista, pouco antes da provável estreia do espetáculo, declarou que se tratava de um trabalho inédito no Brasil onde todos os atores, obrigatoriamente, teriam que saber cantar. Ele prossegue:

Será um espetáculo rápido e lépido, com grande precisão. Para conseguir isso os atores estão cantando quatro horas por dia. Cantam a quatro vozes e fazem o coral gregoriano. Nos outros musicais que trabalhei sempre estive preso, talvez por não acreditar muito em minhas possibilidades. Contudo consegui excelentes resultados me valendo de um trabalho rígido.²²⁵

²²⁵ GODINHO JR, Ivandel. *Calabar*, o traidor (ou será que ele não foi?). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 12, 07 Out. 1973.

O diretor musical na mesma entrevista ainda lamentava o pouco tempo para a estreia, mas, otimista, esperava que as atrizes Tetê Medina e Betty Faria estivessem cantando como Barbra Streisand, na Broadway.

A CENSURA ECONÔMICA E A AUTOCENSURA: COMO PROIBIR SEM PROIBIR

Retornando ao caderno de direção, Peixoto anota que o primeiro ato irá exigir uma nova configuração nos ensaios, baseado principalmente, no ajuste de pormenores. No entanto, a relação cênica entre as personagens Bárbara e Anna preocupa o encenador. Passemos a palavra ao mesmo:

Não achamos os objetos certos para a paramentação de Bárbara. Ou é o texto, ou o encaminhamento de interpretação, ou minha concepção (que, aliás, é vaga e montada em cima de certa resistência que tenho, desde o início, com esta cena).²²⁶

O diretor teatral também procura articular melhor e de forma mais ampla a posição do personagem povo no espaço cênico, devido à nova dimensão do palco do teatro João Caetano.

Quase uma semana depois, Fernando Peixoto volta a escrever em seu caderno de notas. O dia 7 de novembro de 1973 parece ter sido marcante para o diretor, produzindo a maior quantidade de linhas registradas em seu diário de trabalho. O diretor inicia escrevendo que os ensaios continuam, entretanto diante do receio da perda de todo trabalho, a ideia da filmagem continua viva, aliás, Rose Lacrete, que já havia atuado como assistente de direção e montagem no filme Deuses e Mortos de Ruy Guerra, em 1970, já teria sido acionada para realizar a gravação. Outros profissionais e equipamentos também estariam disponíveis para realizar o registro cinematográfico da peça.

O encenador ainda desabafa que os últimos dias teriam sido enervantes²²⁷ exigindo, inclusive, uma boa quantidade de “heroísmo”. Em alguns momentos, Peixoto

²²⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 191.

²²⁷ Obviamente, se referindo ao momento em que o mesmo recebeu a informação de que a peça fora avocada para reexame pela Censura Federal.

admite que sente a vontade de desistir, mas também acredita que perseverar significa sustentar uma “modesta frente de resistência”.²²⁸

O encenador revela que, no dia anterior, o ensaio de *Calabar* fora pública. Foram, aproximadamente, 200 espectadores que aplaudiram algumas cenas. O diretor se questiona, se este teria sido a primeira e última apresentação da peça.

Ainda no dia 7, Peixoto fora informado de que o General Bandeira se recusara a receber os advogados dos produtores da peça, manifestando os mecanismos da chamada Censura Econômica.

Ora, sabemos que esta estratégia censória não fora uma invenção dos governos militares no Brasil, pois em 1849, por exemplo, a partir da criação do cargo de inspetor dos teatros, as concessões financeiras do Estado já estariam condicionadas a vistoria das produções por parte destes profissionais.

Favorecido pelo distanciamento histórico, Gianfrancesco Guarnieri, analisa o ontem e o hoje traçando um panorama interessante:

Hoje estamos no terceiro momento da censura, que é muito pior. As pessoas continuam pensando do mesmo jeito, mas o sistema é perfeito, terrível. O próprio artista se censura e, se as autoridades não estão de acordo, não tem saída. Atualmente, quem manda é a ideologia do capitalismo, do levar vantagem em tudo, essa ideologia podre. As pessoas ficaram um tanto cínicas. É um pragmatismo, sem consciência ideológica. As pessoas se perderam e não têm volta, não há onde se escorar. A grande ideologia é a financeira, e não mais a censura aberta como antigamente. Acabaram-se as organizações de apoio ao teatro, fechadas pela ditadura. Acabaram as verbas, que antes existiam, não importa se mal ou bem distribuídas. Desorganizaram os comitês, as comissões e privatizaram tudo. Hoje, uma empresa é que escolhe se um espetáculo serve ou não, a qual é representada pelos homens de *marketing* ou os promotores culturais. Eles não entendem de cultura, não têm nada que ver com ela. Não se pensa mais em Brasil, nem nas expectativas do público. Há muito tráfico de influência, pouca ideologia e quase nenhum idealismo.²²⁹

O relato de Fernando Peixoto, e, na sequência, o de Guarnieri denotam os efeitos danosos cujos mecanismos censórios irão exercer sobre a cultura de um país,

²²⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 192.

²²⁹ COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 21.

pois em ambos os casos, institucional ou econômica, a produção artística torna-se inexequível.

O que dizer então da autocensura diagnosticada por Fernando em sua própria prática profissional, como na descrição a seguir.

Parafraseando o diretor teatral, neste momento, surge Chico Buarque com a publicação da peça. A propósito, a ideia de um lançamento em conjunto da trilha sonora, do livro e da peça, no estilo “leia, ouça e veja o espetáculo”, seria desfalcada pela proibição da montagem, pois apesar das restrições, tanto a gravadora Philips quanto a editora Civilização Brasileira, conseguiram divulgar o LP e o livro, respectivamente.

Após folhear a publicação, Fernando Peixoto reconhece seu desalento diante daquela desditosa realidade, e igualmente, admite que havia interiorizado a própria censura na dinâmica teatral de *Calabar*:

A vontade é engravidar o espetáculo de uma força política mais nítida e mais explicitada. Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais consequente. A presença da censura me fez descobrir isso.²³⁰

Primeiramente, notamos a materialização da ideia de que a transposição cênica de um texto dramático, por um encenador, possui uma historicidade inerente, como a resposta artística do diretor diante da mordaca institucionalizada.

Em especial, o depoimento apresenta o efeito nocivo de dois gêneros de censura. A econômica, que, paciente e escudada pela burocracia estatal, vai desmobilizando sua vítima por contrição e o desencadeamento da denominada por Fernando Peixoto de “auto-repressão-censória” contra o processo criativo, inclusive,

²³⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 192.

vivenciada muitos anos antes por José de Alencar e Gonçalves Dias, no século XIX,²³¹ também, vitimados pelo arbítrio.

Rememorando um trecho da obra **O Arquipélago**, do escritor Érico Veríssimo, o diretor consciente dos prejuízos deste sutil processo, assevera que a censura de fora para dentro ainda pode ser ludibriada, enquanto o inverso é muito mais difícil de enfrentar.²³²

Ainda sobre a “auto-repressão-censória”, em uma entrevista com o ator e diretor de teatro Silney Siqueira, o mesmo declarou:

Acontece que a autocensura se implanta. Então, os seus projetos começam a ficar medíocres, os seus voos passar a ser rasantes. E isso eu senti claramente em mim. Eu acho que todos nós sentimos isso, quer dizer, você vai recorrer a um tipo de peça que fez sucesso *off*-Broadway ou que fez sucesso na Europa. Os autores não se aventuram. Eu acho que isso houve e é daí, porque não havia por que escrever uma peça sabendo que ela ia ser censurada. Então, essa autocensura existiu e acho que isso foi maléfico, sim. Eu acho que para a criação no todo – acho que no romance, no conto, na poesia, no teatro, no cinema, em tudo.²³³

Ademais, além da publicação da peça, o LP configurava-se como um desdobramento direto da trilha sonora do musical. Assim, como a montagem, as canções também seriam vitimadas pela tesoura.

A primeira refrega aconteceu por ocasião dos cortes, nas letras como a supressão da palavra sífilis da música “Fado Tropical”, e proibições em várias esferas da criação musical como a gravação sem a letra da canção “Anna de Amsterdã”. Prejudicado, Buarque, sobre o tema, computava que uma nova música consumia aproximadamente um mês de trabalho ativo, ora, como ficariam o cálculo, lidando com a proibição de dez a doze canções em média?²³⁴

²³¹ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 89-94.

²³² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 221.

²³³ SIQUEIRA, 2003 apud COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 221.

²³⁴ SABINO, Fernando. Chico, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 Out. 1973.

A criação, também, se defrontou com o impedimento da utilização do próprio cartaz da peça no LP, que acabou sendo divulgado apenas com o nome do cantor, na frente do disco, e, no verso, com os lacônicos dizeres “Chico Canta”, subtraindo a palavra Calabar, pois segundo Guerra os censores acreditavam que as iniciais CCC aludiam ao grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas que, em 1968, fora responsável pelo ataque à peça *Roda Viva*²³⁵. Sobre o disco, Chico Buarque, lamentosamente, avaliou:

Bom, eu estive pensando, no final das contas, olhando bem, não é um bom disco, entende? Quer dizer, é um disco cuidado, com arranjos lindos do Edu, mas quem vai comprar um disco que metade das músicas não têm letra? Vale como documento, mas você não pode obrigar as pessoas, ninguém está informado de nada. Não estão informadas, com é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é “Chico Canta”, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve. Quer dizer... todas as músicas de “Calabar” se ressentem da ausência da peça, por estão muito mais vinculadas a ela.²³⁶

Ainda sobre o LP, o compositor Chico Buarque aborda os cortes que vitimaram o disco, no entanto, agora, de forma mais categórica, e, confirmando o porquê deste depoimento não ter sido publicado durante os anos de silêncio forçado no Brasil:

É um disco todo mutilado, nesse sentido não é um bom disco. Sinto muito, mas realmente não é, a não ser pro cara que está muito ligado nos teus problemas; aí ele pode até ser um disco emocionante, mas na base da solidariedade, não do ouvinte comum. De repente, o livro vendeu tanto quanto o disco, aí eu estou fazendo disco pra público de livro [...].²³⁷

Concordamos que a trilha sonora da peça estabelecia uma sinergia fundamental com o espetáculo, prova disso é que a ordem das canções no LP seguia, com ligeira diferença, o próprio enredo da peça, começando pelo Prólogo, e concluindo com as

²³⁵ FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²³⁶ BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70, 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac, 2006, p. 56.

²³⁷ Ibid., p. 57.

canções “Fortaleza” e “Vence na vida quem diz sim”.²³⁸ Por outro lado, a história também mostraria que, discordando da previsão de Buarque, as músicas com o tempo foram desenvolvendo uma autonomia própria, como foi o caso das canções “Bárbara” e “Tatuagem”, inclusive, fazendo parte do repertório de shows e especiais feitos para a TV.²³⁹

Precisamente, no dia 8 de novembro de 1973, portanto a data marcada para a estreia do espetáculo, Peixoto manuscovia em seu caderno que um dos responsáveis pela montagem e desmontagem dos cenários de um teatro o interpelou logo que o diretor adentrou o local de apresentação, afirmando que um dia o boi voaria, aludindo ao episódio histórico, envolvendo o desafio do príncipe Maurício de Nassau aos moradores de Recife, e, parte integrante do enredo da peça.

Peixoto registra em seu caderno de notas que o ensaio no Teatro João Caetano seria interrompida, comprometendo a execução do projeto de documentar a montagem, bem como a proibição de uma simples referência a palavra Calabar, nos periódicos.

As anotações também revelam que, nesse ínterim, o produtor Fernando Torres e os dramaturgos visitaram o teatro. O produtor propõe suspender por alguns dias os ensaios, medida contrária à opinião de Peixoto. No final, decidem continuar. Outra deliberação consiste em encaminhar um mandado de segurança contra a Censura Federal, como de fato ocorreu. Ainda restaria tempo para Buarque e Guerra trabalharem o desenvolvimento de uma cena difícil.

Dia 9 de novembro de 1973, Fernando Peixoto recebe uma missiva de Augusto Boal, confirmando possibilidade de apresentar o espetáculo em Buenos Aires. A atriz argentina Nacha Guevara inclusive é telegrafada pelo diretor de Calabar. A

²³⁸ A canção seria gravada apenas na versão instrumental devido à censura. A versão completa da música foi apresentada em um especial para a Rede Bandeirantes, provavelmente em 1974, com o Chico, MPB4 e Nara Leão, e, disponível na internet. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8WFb9vwWFMg>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²³⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8WFb9vwWFMg>> e <http://www.youtube.com/watch?v=DZrK_ciajsI>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

documentação da peça via filmagem seria acertada. Judicialmente, a reunião com o general Bandeira em Brasília foi agendada.²⁴⁰

Provavelmente, foi neste encontro que o oficial militar, responsável pela advocação da peça para nova análise, aconselhou o produtor da peça Fernando Torres: “[...] ele me disse para não mexer nisso, porque se a história diz que Calabar foi um traidor, não havia por que mudar a história”.²⁴¹ Reforçando a tradição brasileira que remonta as legislações imperiais julgando punível qualquer tipo de afronta à honra nacional.

A fala do oficial intensifica a importância de se examinar a recepção da peça, segundo Iser, mais uma vez, através de seu aspecto lúdico:

Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um ‘suplemento’ individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um ‘suplemento’ porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele.²⁴²

Destaque para a proposição teórica de que o leitor, durante sua fruição, produz um suplemento sem contar, contudo, com a legitimação do próprio texto. Daí porque Bandeira, supostamente, recomenda ao produtor da peça a se sujeitar a historiografia triunfante.

No dia seguinte, 10 de novembro do corrente ano, o encenador relata em seu diário de trabalho que, ao adentrar o teatro, percebe que o administrador o acompanha incessantemente e, ao escutar a palavra “filme”, o mesmo revela uma curiosidade suspeita. Para Peixoto, os tentáculos da repressão já estavam dentro do teatro.

Por outro lado, os ensaios atraem muitos espectadores. O diretor teatral reconhece em suas notas que sua intenção inicial era proibir, no entanto, ao ver o espaço teatral repleto de pessoas, inclusive com baleiro na plateia, Peixoto decide autorizar a

²⁴⁰ Lembrando o Serviço de Censura de Diversões Públicas, que desde 1940 atuava no âmbito estadual, em 1968 se tornará um órgão federal, passando a se instalar em Brasília, nas dependências da Polícia Federal.

²⁴¹ PAI DE CHICO foi usado para proibir “Calabar”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 Jul. 1990.

²⁴² ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor**: Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 116.

permanência, daqueles que sabemos, acabaram formando o seletor grupo de testemunhas daquela montagem teatral.

Os registros revelam que, naquele dia, os cinegrafistas foram proibidos pela Polícia Federal de ingressarem no recinto. O diretor conta que até a sua própria câmera fotográfica fora ameaçada de ser confiscada. Aliás, esta é a principal justificativa para o escasso registro fotográfico da montagem de 1973 (vide iconografia).

Apesar da coação, Fernando Peixoto aproveitou para cronometrar o espetáculo, além de considerar que a plateia reagiu bem durante a apresentação.

Entretanto, no dia 11 de novembro, o diretor registra que não houve ensaio: “Agora sinto que a crise nos mordeu”.²⁴³ No dia seguinte, 12 de novembro, a censura econômica vence *Calabar*. A produção é dissolvida. Ao invés de nascer, a peça foi abortada.

O caderno de notas se aproxima do fim. Cinco dias depois do agendamento da estreia, o grupo decidiu continuar se encontrando, acreditando que a situação pudesse ser resolvida judicialmente, no entanto, dia 13 daquele mês, Peixoto marca uma reunião com o elenco para maiores esclarecimentos sobre a suspensão do espetáculo.

Vejamos o que Betty Faria, integrante do elenco de *Calabar*, tem a nos dizer:

Eu passei três meses ensaiando o musical “Calabar”, com direção de Fernando Peixoto, em que eu fazia a Ana de Amsterdã. Ensaiaava dança e canto durante o dia, e texto à noite, era uma trabalhadeira. Eu me lembro que eu fugia e ia em casa, pegava criança no colégio, dava comida, voltava para ensaiar, era uma loucura a minha vida. No dia do ensaio geral a censura proibiu em todo o território nacional e nós ficamos todos desempregados. Eu fui para casa, eu não tinha ainda, na época, contrato com a TV Globo. Eu fiquei arrasada, com uma filha pequena, sem saber o que fazer da minha vida. Porque era um projeto de vida, quando você entra em um musical assim você tem um projeto de vida para um ano inteiro. Estava triste, eu fazia uma Ana de Amsterdã deslumbrante, até hoje eu tenho as músicas na cabeça, eu dançava em cima da mesa, eu cantava, era um escracho aquela Ana de Amsterdã que eu fazia. Fiquei em casa trancada, deprimida.²⁴⁴

²⁴³ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 193.

²⁴⁴ FARIA, Betty. [Entrevista dada ao site Mulheres do Cinema Brasileiro, em Jun. 2005]. **Mulheres do Cinema Brasileiro**, Entrevistas/Depoimentos. Disponível em: <www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/61/Betty-Faria>. Acesso em: 15 Fev. 2012. Fernando também relata sobre o episódio: “11 de novembro: converso com Tetê, Flávio Lutero sobre as cenas da segunda parte. A Betty não aparece. Não há ensaio. Me preocupo com a Betty, imagino que ela

Além da atriz, o ator Perfeito Fortuna manifesta suas inquietações diante da censura da peça, falando, também, em nome da atriz Nina de Pádua:

Então houve um teste de ator para o Calabar, do Chico Buarque, e eu passei. Peguei logo um dos principais papéis, que era o do Felipe Camarão, me achando incrível [...] Aí o Calabar foi proibido e ficamos desesperados. Eu já ia morar com a Nina em algum lugar, mas ficamos totalmente sem dinheiro e dançou tudo. A gente estava com a maior esperança, era meu primeiro trabalho de dinheiro, de repente ia ficar um ano em cartaz. Quando sabemos da censura, fomos todos para a casa do Chico. Todo mundo gritava contra a ditadura e assim acabamos com um garrafão de uísque. Perdemos a liberdade de nos expressar, de trabalhar, de ganhar nosso sustento.²⁴⁵

Depois do entrevero, que provocou o desemprego de muitos profissionais, descobrimos que uma parte do elenco de *Calabar* da qual Fortuna fazia parte, além do cenógrafo Eichbauer, o coreógrafo Zdenek Hampl e o próprio diretor Fernando Peixoto, buscaram como alternativa financeira, a participação em um novo espetáculo baseado na peça *Torre em concurso*, de Joaquim Manoel de Macedo, no teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro.

Retornado para o caderno de direção, o cineasta Ruy Guerra tenta deslocar a equipe para a serra carioca e filmar *Calabar* em Petrópolis. Chico Buarque encontra com o Fernando Peixoto na gravadora Philips, e depois rumam para a editora Civilização Brasileira a fim de buscar a publicação impressa do texto teatral que seria entregue a toda equipe. Em seguida, se encontram no palco, e, depois, rumam para a casa de Chico:

O livro está nas mãos de todos nós! A gente abandona o teatro. Alguns desaparecem. Outros vão para o bar Luís. Depois, para casa de Chico. A gente ouve a fita do disco, canta junto. Estamos abatidos, mas não

pode ter sido apanhada pela polícia, exército ou coisa parecida, saímos atrás de uma pista dela. No final da noite encontramos o carro dela em frente a casa dela. No dia seguinte fico sabendo que ela tomou um porre em Petrópolis, não há o que reclamar, ela fez o que todos nós queríamos fazer. O desbunde dela, a atriz mais profissional de todas, mais dedicada de todas é justo, é consequência da tensão que estávamos...”. Depoimento de Fernando Peixoto concedido aos professores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 1 de maio de 2001. Não Publicado. (Acervo NEHAC)

²⁴⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 36-37.

derrotados. Sinto no rosto de todos. Lembro imagens vagas desta ‘festa’. Chico andando no parapeito do terraço, por exemplo...²⁴⁶

O último registro foi no dia 15 de novembro, quando Fernando Peixoto declara que resolveu gravar em áudio, junto com Mário Masetti, diretor assistente, alguns apontamentos sobre a montagem abortada. Definitivamente, para o diretor teatral aquele Calabar estava terminado.

Guerra, sobre o episódio, recentemente, revelou suas próprias impressões: “Cozinham a gente por muito tempo na Censura porque não queriam caracterizar a intervenção à peça como proibição, e sim como um abandono da nossa parte, pela incapacidade de sustentar a produção”.²⁴⁷ A estratégia se mostraria infalível. Restaria apenas elaborar um cartaz divulgando que “[...] o espetáculo que iria estrear hoje no Teatro João Caetano foi adiado *sine die*”.²⁴⁸

Quase um mês depois destes eventos, Peixoto escreveria um texto, em tom de lamento para o Jornal Opinião, precisamente, no dia 17 de dezembro de 1973, na qual admitia a obviedade de se reconhecer a crise do teatro brasileiro, embora, milagrosamente, o teatro continuasse perseverando, devido ao quixotismo de alguns.

O encenador salientaria ainda que sua verdadeira preocupação consistia nos danos futuros deste período de incertezas, para, em seguida, enumerar o que ele considera como a origem desta crise, como: “[...] a falta de planejamento na distribuição de verbas oficiais, a presença da censura, o alto nível do custo médio de produção, etc”.²⁴⁹ Segundo Fernando Peixoto, este estado ocasionaria o aniquilamento da função socioeconômica da dramaturgia brasileira.

Fernando Peixoto, provavelmente, pensando na repressão cultural, da qual fora vitimado, alertava que a desdita do espetáculo provocaria o afastamento do produtor de

²⁴⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 193.

²⁴⁷ FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²⁴⁸ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 56.

²⁴⁹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 139.

novos empreendimentos. Outros profissionais do teatro, segundo o encenador, estariam migrando para outras atividades, como a televisão, ou então, desistindo de tudo. Diga-se de passagem, o referido texto-desabafo, inclusive, teria problemas para ser publicado, algo que só ocorreria, parcialmente, no derradeiro ano de 1973.

A RECEPÇÃO DA CENSURA ACERCA DE *CALABAR*

Ainda, neste contexto, consultando um dossiê oficial da Censura,²⁵⁰ deparamos com um intrigante registro histórico daquele período. O memorando, de teor confidencial e sigiloso, foi datado de 29 e 30 de novembro de 1973, justamente, na época da perplexidade relatada nas linhas anteriores, apontando para outra leitura, e, por conseguinte, outra visão receptiva de Calabar.

Logo, na primeira página, constatamos um ofício redigido pelo próprio General Antônio Bandeira, diretor geral da Polícia Federal, a Alfredo Buzaid, o Ministro da Justiça da gestão de Emilio Garrastazu Médici, justificando que a proibição da apresentação da peça se devia à temática da mesma, pois visava corromper a “verdade histórica”, atentando contra a Doutrina de Segurança Nacional, algo que o próprio Fernando Peixoto refutaria, peremptoriamente, alguns anos depois:

Falava-se que a peça pretendia fazer uma revisão histórica, reabilitando a figura de Calabar, de forma a fazer dele um herói. Na minha opinião, isso seria extremamente superficial, ao contrário do que, na verdade, pretendíamos, que era discutir o significado da traição, no sentido mais amplo. Assim, o que o texto e o espetáculo colocavam era uma verdadeira teia de traições e traidores, ou, mais precisamente, uma série de pessoas que tiveram que fazer determinadas opções frente a uma situação histórica. A chamada “traição” de Domingos Calabar, por exemplo, é, no mínimo, discutível, na medida que ele foi considerado traidor do ponto de vista do exército português, mas, um herói, se visto da perspectiva dos holandeses, salientando-se ainda o fato de que, nessa história toda, não se cogitou de uma opção brasileira. A peça levanta uma polêmica e esta é sua maior virtude; da ótica das autoridades da Censura daquela época, isso deve ter sido visto como um perigo.²⁵¹

²⁵⁰ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁵¹ CALABAR – O ELOGIO da Traição de Chico Buarque e Ruy Guerra. Uma história de traição tenta vir a público, mais uma vez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Out. 1979.

O parecer de vinte e cinco páginas, todas carimbadas com o selo confidencial no topo das laudas, e, no canto inferior direito o distintivo rubricado do Ministério do Exército, acompanhado da sigla CIE, Centro de Informações do Exército, foi localizado no Arquivo Nacional, em Brasília, e ainda contava com um exemplar da peça em anexo.

O documento, datilografado data de 22 de outubro de 1973, inicia-se creditando a peça aos “subversivos” Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra.

Na sequência, o texto destaca a produção de Fernando Torres, bem como o alto valor investido na montagem, e a ficha técnica do espetáculo, começando pelos atores, depois direção, arranjos, direção musical, cenografia, entre outras categorias.

Em seguida, o relator ressalta que a peça tem sido referida, frequentemente, pela imprensa, e, que “[...] o tema-base que fundamenta a obra, apesar de constar claramente, nos compêndios de ‘História do Brasil’, é conduzido para uma área controvertida com propósitos políticos-ideológicos, dentro do contexto de propaganda subversiva”.²⁵² As impressões do avaliador seriam de que os heróis de nossa história estariam sendo vilipendiados, com o objetivo de corromper as bases da formação da nacionalidade brasileira, abalizadas nas guerras contra os invasores neerlandeses, no Nordeste brasileiro, no início do século XVII.

Aliás, este argumento será frequente em todos os documentos produzidos pelos órgãos de Censura reforçando a ideia de que as influências do positivismo na concepção histórica, no exército, principalmente, a alta oficialidade, desde o século XIX, permaneciam em voga naquele tempo.

O relator legitima esta ideia reiterando que, mesmo na situação de colonos de Portugal, e vivenciando o domínio Espanhol, a partir da União Ibérica (1580-1640), o Brasil demonstrou suas primeiras disposições nativistas, e os princípios do sentimento patriótico, através da mobilização de brasileiros, entre eles índios, negros, brancos e mestiços, com pequena participação de oficiais portugueses, contra os invasores batavos.

²⁵² Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

Logo, em seguida, é a vez da menção em letras maiúsculas do nome Domingos Fernandes Calabar e sua posição irrefutável nesta conjuntura. A partir do parecer, sua aleivosia nunca fora negada por se tratar de uma escolha “consciente e efetiva”. O analista procura respaldar sua afirmação baseado em “historiadores mais categorizados”, embora seja necessária uma ressalva por parte do parecerista:

Apenas alguns escritores atuais, inocentes úteis ou ideólogos do comunismo internacional, entre esses os Srs. Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho fazem apologia da inocência de Calabar que, ao contrário de sua posição indigna, procura apresentá-lo como um homem de atitudes fortes, que assumiu uma opção entre as potências que na época exerciam o domínio Portugal/Espanha e Holanda, escolhendo esta última.²⁵³

Trata-se de uma avaliação fundamentada em valores e princípios antagônicos aos criadores de *Calabar*, que, longe de inocentá-lo, propõe uma reflexão evidenciando que o mesmo continuava sendo rebaixado pela historiografia apenas por apresentar ideais diferentes dos colonizadores portugueses.

De fato, a versão oficial de que Domingos Fernandes Calabar estivera envolvido em um crime contra a nação brasileira sempre fora o cerne do debate sobre a conveniência do espetáculo. Inclusive, o tema fora incluído no mandado de segurança perpetrado pelo advogado dos dramaturgos para liberação da peça.²⁵⁴ Novamente, a resposta do Governo Federal a respeito do pedido recorre a catedráticos, como o historiador Sérgio Buarque de Holanda.

O representante da censura utiliza um fragmento do livro **História do Brasil – das Origens à Independência**, da lavra do próprio pai do dramaturgo Chico Buarque, para reafirmar o argumento de que Calabar cometeu deserção durante as Invasões

²⁵³ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁵⁴ “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 casa 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 pela 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?”. (Mandato de Segurança n.º 74626. 4 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.)

Holandesas, no século XVII.²⁵⁵ A referência ao pai de Chico Buarque seria os primeiros indícios da participação de censores-intelectuais, no processo de proibição de *Calabar*,²⁵⁶ tópico que pretendemos abordar ainda neste capítulo.

Esta informação fora divulgada, publicamente, muitos anos depois do episódio, por um periódico paulista, que também veiculou um depoimento de Fernando Torres, que, na época produtor do espetáculo, garantindo que um dos censores teria confidenciado uma informação oficiosa, de que seus superiores tinham a certeza que a peça havia sido custeada pela ex-União Soviética.²⁵⁷

Voltando ao documento em análise, o relator salienta que esta controvérsia importa a “propaganda subversiva”, que poderá utilizar este evento, a partir de outra perspectiva, chamando a atenção de parte da opinião pública:

[...] ávida por assuntos dessa natureza, mormente quando apresentados por elementos ostensivamente contrários ao Poder (“o fraco contra o forte”) e empenhadas, por diretriz da subversão, a enfrentar, de qualquer maneira, mesmo alegando inocência, as autoridades constituídas.²⁵⁸

Aliás, dentro destes grupos que poderiam ser atingidos por esta obra perigosa, segundo o documento, estariam os jovens, notadamente, os universitários. Logo se vê que a preocupação dos poderosos com a mocidade continuava existindo desde os tempos socráticos.

Após apresentar o “Assunto” e as “Considerações Finais”, o relator inicia uma nova sessão: O Interesse da Subversão. O texto começa informando que, no interstício de 1970/1971, “organizações terroristas”²⁵⁹ tencionaram transformar Joaquim José da

²⁵⁵ Diga-se de passagem, este documento contendo os pareceres do diretor da censura Rogério Nunes e da censora Zuleika Santos foram descritos em: MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente**: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007

²⁵⁶ Sobre a análise deste documento consultar a dissertação supracitada.

²⁵⁷ PAI DE CHICO foi usado para proibir “Calabar”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 Jul. 1990.

²⁵⁸ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁵⁹ Ibid.

Silva Xavier, o Tiradentes, no “patrono da subversão no Brasil”.²⁶⁰ O relator escreve que “[...] a finalidade é caracterizar o princípio adotado para aliciamiento e unidade das organizações, de que ‘o traidor de hoje poderá ser o herói de amanhã’”.²⁶¹

Em seguida, é destacado o trabalho de inteligência dos Órgãos de Segurança com o fito de desbaratar este movimento, em especial, na efeméride do sesquicentenário da independência brasileira em 1972. No entanto, segundo o documento, estas mesmas organizações estariam utilizando outro personagem histórico com os mesmos propósitos, pois:

No início do ano foram levantados indícios de que ‘TIRADENTES’ seria, na propaganda subversiva, substituído por ‘CALABAR’ com a mesma finalidade e em melhores condições, porquanto este fora uma espécie de ‘Guerrilheiro’ que tomara uma opção contra o poder constituído, sendo em consequência ‘torturado’ e morto.²⁶²

Em seguida, o relator enumera os aspectos que contribuiriam para o êxito da ação subversiva. São eles:

- popularizar CALABAR;
- falsear o conceito de traição;
- caracterizar a época do fato como uma fase de traição indiscriminada, de tudo e de todos;
- ridicularizar os heróis brasileiros que foram traídos por CALABAR, suscitando dúvidas quanto a posição e patriotismo de cada um;
- igualar heróis e traidores, a fim de caracterizar que um ou outro são decorrentes de fatos circunstanciais que se modificam periodicamente.²⁶³

O texto conclui que esta visão contribuiria para fortalecer as ações terroristas, aderindo ao comunismo e se contrapondo ao imperialismo estadunidense, entendendo o Brasil como uma colônia norte-americana, e, por este motivo, *Calabar* se configuraria como uma peça subversiva.

²⁶⁰ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid.

O estado de beligerância sugerido pelo relator, em sua apreciação, combina perfeitamente com a fala do próprio presidente da época, Emilio Garrastazú Médici: “Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo”.²⁶⁴

Em seguida, é o momento das considerações sobre o texto publicado em 1973,²⁶⁵ anexado à documentação no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

O relator admite que a obra não possui propaganda subversiva de forma ostensiva, contudo, apresenta “[...] subliminarmente nos diálogos e nas mensagens interpostas, notadamente nos conceitos emitidos, nas canções apresentadas e nos gestos dos atores”.²⁶⁶ Didaticamente, são elencadas tais mensagens subliminares, que tão significativas a partir da Teoria da Recepção, merecem uma paráfrase completa.

A primeira delas refere-se ao chamado “descaso” de Mathias de Albuquerque acerca da hierarquia militar, ao negociar, facilmente, uma transferência de patente para que Calabar voltasse às tropas de resistência.

Ainda, na mesma página, o censor desaprova a rubrica indicando a tortura de um preso, segundo ele, representando Calabar. O que seria uma inverdade, já que, na mesma cena, Mathias estaria escrevendo uma missiva para o próprio.

Na lauda seguinte da peça, o relator acusa os versos iniciais da música “Cala a boca, Bárbara” de serem propaganda do PC do B e participação na Amazônia, ora em um estado beligerante, como já afirmamos, qualquer referência à natureza²⁶⁷ poderia ser

²⁶⁴ MÉDICI apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 201.

²⁶⁵ Cf. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar – O elogio da traição**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

²⁶⁶ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁶⁷ “Ele sabe dos caminhos/ Dessa minha terra/ No meu corpo se escondeu/ Minhas matas percorreu/ Os meus rios/ Os meus braços/ Ele é o 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/ Ele sabe dos segredos/ Que ninguém ensina/ Onde guardo o meu prazer/ Em que pântanos beber/ As vazantes/ As correntes/ Nos colchões de ferro/ Ele é o meu parceiro/ Nas campanhas, nos currais/ Nas entranhas, quantos ais, ai/ Cala a boca/ Olha a noite/ Cala a boca/ Olha o frio/ Cala a boca, Bárbara/ Cala a boca, Bárbara”. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Cala a boca Bárbara** (1972/1973). **Site Oficial Chico Buarque**, Obras. Disponível em:

uma apologia ao foquismo.²⁶⁸ A observação do censor fundamenta-se na Doutrina de Segurança Nacional, incorporado pelo governo militar, a partir da Escola Superior de Guerra (ESG).

O autor do documento recorda que o próprio Chico Buarque já tivera contato com os militantes do partido. Estas associações eram rotineiras. Em 1970, o governador de São Paulo na ocasião, Roberto de Abreu Sodré, sobre D. Helder Câmara, disparou:

Ele pertence à máquina de propaganda do partido comunista; ele é um elemento de promoção do PC na Europa; ele recebe para isso; ele viaja para isso. Então, como as esquerdas querem uma vedete, não de barbas e de charuto, mas de batina no corpo, usam-no para denegrir o Brasil. É o que este Fidel Castro de batina tem feito na Europa.²⁶⁹

Curiosamente, o relator não faz nenhuma referência, ao sentido explícito do título da canção, principalmente à liberdade de expressão que foi surrupiada de vários setores da sociedade, como, por exemplo, da imprensa brasileira, vitimada, inclusive por agressões patrimoniais.

Na página 8, o relator interpreta que a Holanda, na peça, seria, simbolicamente, o poder comunista, investindo em uma nova sociedade alicerçada no ateísmo e no materialismo. As interpretações indicam que:

Assim como à esquerda se desenvolveu a ideia segundo a qual o dever do revolucionário era fazer a revolução, criou-se à direita o entendimento de que os revolucionários de 1964 tinham o dever de erradicar o terrorismo, a subversão e até mesmo aquilo que denominavam (sem terem conseguido jamais definir) de “contestação ao regime”.²⁷⁰

Se já não bastassem as acusações políticas, os dramaturgos também são culpados de racismo, a partir da fala do Frei sobre o soldado negro Henrique Dias “[...]”

<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=calaaboc_72.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²⁶⁸ Concepção adotada por alguns grupos da esquerda brasileira em criar focos paramilitares, de preferência no campo, de oposição ao governo militar.

²⁶⁹ SODRÉ, 1970 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 295.

²⁷⁰ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 191.

este sim, é um herói. Negro na cor, porém branco nas obras e no esforço [...]”²⁷¹. Não obstante, a fala é notadamente uma denúncia irônica ao preconceito racial presente na sociedade brasileira, que o censor ignorou. O mesmo engano seria cometido por feministas radicais em relação à canção “Mulheres de Atenas”, composta por Chico Buarque, para a peça homônima, de Augusto Boal, em 1976 (“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas [...] Quando fustigadas não choram/Se ajoelham, pedem imploram”).²⁷²

Já os versos “[...] mãos cerradas. Em punhos de pedra contra o céu [...]”²⁷³ dita por Mathias, que dialoga com as próprias mãos na iminência de capturar Calabar, foi interpretada pelas autoridades brasileiras como um gesto tipicamente comunista do “poder negro”, referindo à organização Panteras Negras, fundada em 1966, nos Estados Unidos, identificada pelo punho em riste com a mão fechada.

Curioso como alguns signos, como a Amazônia ou a mão fechada, são captados pela visão recepcional do censor, para respaldar, ideologicamente, uma determinada concepção de mundo.

A mesma fala, em forma de poema, também seria entendida como a arbitrariedade do Estado ao fazer a justiça com as próprias mãos, indiferente a julgamentos e legislação, e, que este seria um dos principais pontos evidenciados pela subversão. Portanto, segundo o documento, Mathias de Albuquerque seria a representação do Estado brasileiro de 1973.

As considerações agora aludem à canção “Fado Tropical”, quando Mathias entoia os versos: “Oh, minha mãe gentil te deixo, consternado no primeiro de abril, mas não sê tão ingrata, não esquece quem te amou [...]”²⁷⁴. Para o analista, seria uma referência clara à “Revolução de 1964”, ocorrida em 31 de março daquele ano,

²⁷¹ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 11.

²⁷² BUARQUE, Chico; BOAL, Augusto. Mulheres de Atenas (1976). **Site Oficial Chico Buarque**, Obras. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=mulheres_76.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²⁷³ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 12.

²⁷⁴ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 14.

sugerindo o desprezo da pátria após o evento histórico supracitado, portanto, também, identificada como uma música sediciosa.

Calabar não é um texto inocente. De fato, segundo a perspectiva dos dramaturgos, a relação é óbvia ao Golpe, a partir da alusão ao “1º. de Abril”, data em que Jango se desloca para o sul, enquanto o general Olímpio Mourão, de Minas Gerais, marcha com suas tropas para o Rio de Janeiro. Outrossim, os versos, também atentavam contra a hipérbole inventada do “Brasil Grande”. Concepção esta consonante com o comprometimento do general Garrastazú, no tempo de *Calabar*, comandante do país:

Aprimorar a prática dos princípios democráticos consagrados na constituição brasileira, sobretudo os referentes à dignidade da pessoa humana – no bom sentido do humano – aos direitos, deveres e liberdade do homem brasileiro; – mas não do pseudobrasileiro, isto é, daquele que está a serviço de outra pátria.²⁷⁵

Em seguida, o examinador reconhece no texto teatral alusões à institucionalização da violência e da tortura, com o propósito de enxovalhar a imagem do Brasil frente à comunidade internacional. Apesar de o relatório não identificar a fala exata, sabemos que ainda se refere ao soneto “Fado Tropical”, principalmente, nos versos: “Meu coração tem um sereno jeito. E as minhas mãos o golpe duro e presto [...] E se a sentença se anuncia bruta. Mais que depressa a mão cega executa”²⁷⁶.

Observamos que o julgamento estava, perfeitamente, alinhado à avaliação do Estado brasileiro em relação à conjuntura daquele tempo, como atesta a nota publicada pela imprensa, alguns anos antes:

Não há tortura em nossas prisões. Também não há presos políticos. [...] Essa intriga, na sua desfaçatez, busca gerar discórdia entre nações democráticas, amigas e aliadas, estancar o fluxo de investimentos no país, em uma palavra, enfraquecer o Brasil e com isso enfraquecer a comunidade de nações livres. Provém, inequivocamente, de grupos esquerdistas, inclusive infiltrados em órgãos estrangeiros e em agências internacionais que, muito bem dirigidos por chefia

²⁷⁵ MÉDICI, 1970 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 160.

²⁷⁶ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar – O Elogio da Traição**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 15.

perfeitamente identificada, agem em uníssono, nos vários quadrantes do globo.²⁷⁷

Diante desta realidade, alegoricamente, representada em *Calabar*, em Paris, D. Helder Câmara confronta o discurso oficial:

A tortura é um crime que deve ser abolido. Os culpados de traição ao povo brasileiro não são os que falam, mas sim os que persistem no emprego da tortura. Quero pedir-lhes que digam ao mundo todo que no Brasil se tortura. Peço-lhes porque amo profundamente a minha pátria e a tortura a desonra.²⁷⁸

Não fora uma manifestação isolada. Basta citarmos a criação do *American Committee for Information on Brazil*, pelo professor Ralph della Cava, ou então a Frente Brasileira de Informações, criada após a morte de Carlos Marighella, em 1969, com a colaboração de Miguel Arraes, exilado na Argélia.²⁷⁹ Sem dúvida, a preocupação do governo militar com a opinião pública internacional procedia.

Logo depois, o relator se recusa a comentar a longa cena em que Mathias de Albuquerque parlamenta com um oficial holandês sobre o destino de Calabar. O diálogo é realizado enquanto ambos defecam. Nas páginas 16, 17 e 18 é datilografada apenas a expressão “Corte. Cena degradante”. Essa observação revela:

[...] o arraigado conservadorismo dos setores repressivos se sentiria logo terrivelmente chocado pela liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela sua atitude irreverente em relação aos padrões convencionais de decoro, pela utilização da nudez como um recurso significativo da linguagem cênica, pelo uso assumido do palavrão, pela sua atitude agressiva em relação ao público.²⁸⁰

Neste mesmo excerto da peça, as autoridades consideram que o general condenou Calabar “de forma ridícula e desmoralizante para a autoridade”, ao fazê-lo sem julgamento e longe de seus superiores: “Essa é uma das mensagens atuais da

²⁷⁷ Jornal do Brasil, 14/05/1978 apud GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 287.

²⁷⁸ D. Helder Câmara, 1970 apud Ibid., p. 292.

²⁷⁹ GASPARI, 2002, op. cit., p. 272.

²⁸⁰ MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 15-16.

propaganda subversiva contra os Órgãos de Segurança induzindo distorções hierárquicas e não paralela de elementos subalternos”.²⁸¹

A propósito, para lembrarmos de algo que os oficiais não toleravam, basta recordarmos de uma revolta de marinheiros, ocorrida em 1964, na qual o alto comando não escusou o presidente João Goulart, por se posicionar a favor dos manifestantes. Inclusive, esta quebra de disciplina teria influenciado, sobremaneira, o próprio Golpe Militar deflagrado, naquele mesmo ano.

O censor, em seguida, identifica no texto dramático, página 27, outra mensagem subliminar. A analogia entre o Brasil e um jogo de futebol, segundo a análise, algo habitual entre os intelectuais de esquerda.

Na folha seguinte da peça, um corte, provavelmente, referente à música “Ana de Amsterdã”, também considerada degradante (“Da cama, da cana, fulana, sacana/ Sou Ana de Amsterdam...”²⁸²) segundo a moral e os bons costumes vigentes.

Na mesma lauda, quando Mathias consulta o frade concernente a confissão de Calabar, o censor confirma que os dramaturgos pretendiam transmitir a ideia de que a traição era generalizada naquele tempo. Ora, o chamado colaboracionismo durante as Invasões Holandesas seria ratificado pela própria historiografia contemporânea como abordamos no primeiro capítulo.

Logo adiante, na página 30/31, é a vez de Bárbara ser novamente examinada. Trata-se da fala-poema, com versos como “a arraia-miúda está muda”, que, segundo o relator, também seria subversiva por encorajar a luta de classes. O tema do incitamento à sublevação tornara-se caro ao governo ditatorial. Mas o alvo não estaria apenas nas atividades artísticas. Alguns anos antes, em 1970, o historiador Caio Prado Júnior seria condenado à prisão por suscitar insubordinação, devido a uma entrevista na qual sugere

²⁸¹ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁸² BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 27

o apoio aos trabalhadores que estivessem dispostos a lutar. O autor de **Formação do Brasil Contemporâneo** cumpriria 545 dias de detenção, sendo solto em 1971.²⁸³

Na página 31, o diálogo entre o general e o sacerdote, sobre suas indecisões, fora marcada pelo autor do parecer, por reforçar a premissa de que no século XVII não havia “sentido de Pátria”. Verdadeiramente, o ponto mais investido pelos opositores da peça: a convicção inquebrantável da existência de um sentimento de pertencimento nacional menos de cento e cinquenta anos após a chegada dos invasores portugueses.

No final do diálogo, a frase “[...] o que é bom para Portugal, é bom para o Brasil...”, também foi assinalada, por subliminarmente, referir-se ao Brasil como colônia dos EUA, mais uma vez, considerada uma mensagem usual da subversão, a partir da recepção do censor. Lembrando que:

[...] em 1970, a cooperação do governo dos Estados Unidos com a máquina brasileira custara perto de 1 milhão de dólares, dos quais se gastaram 292 mil mantendo no país treze especialistas em investigações criminais e contra insurreição e outros 128 mil levando aos Estados Unidos 58 policiais brasileiros.²⁸⁴

E mais: a simpatia entre o regime e o círculo de poder estadunidense era recíproca, não por acaso Nixon disse a Médici: “Nós sabemos que para onde o Brasil for, para lá irá o resto do continente latino-americano”.²⁸⁵ O Brasil ocupava a décima segunda colocação entre os maiores compradores dos produtos norte-americanos. O temor era que o Brasil não se tornasse uma nova Cuba, mas uma nova China.²⁸⁶

Algumas páginas depois, mais precisamente a partir da página 34, no longo diálogo entre Bárbara e os três soldados Filipe Camarão, Henrique Dias e Sebastião do Souto, o examinador da peça escreve as seguintes linhas:

Os diálogos apresentados são conduzidos a relacionar uma situação criada pelos autores, (irreal e fictícia), com a situação atual, seguindo a propaganda subversiva; são contestatórios, petulantes, discriminam cores e classes etc. Além disso buscam desmoralizar os vultos históricos mais proeminentes daquela época, desfigurando o

²⁸³ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 231.

²⁸⁴ Ibid., p. 305.

²⁸⁵ The New York Times, 31/12/1971 apud Ibid., p. 371.

²⁸⁶ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 331.

patriotismo e a abnegação com que lutaram contra o invasor, indicando que eram despreparados, aventureiros e sem qualquer sentido de Pátria.²⁸⁷

Notem como a leitura do representante da censura visa apropriar-se do diálogo teatral, acoplando novos significados, ideologicamente orientados, revelando um procedimento ordinário ao vencedor daqueles que disputam o poder: “Como vencedor, a apropriação da ideia garante-lhe legitimidade para dirigir a obra, a ser, como ainda faculta-lhe cindir o tempo, instaurando um passado capaz de caracterizar um vencido, abrir um futuro, e localizar uma realização”.²⁸⁸

Este procedimento continua patente, quando o relator acrescenta ainda que, no inflamado colóquio entre Bárbara e Souto, fica manifesto o objetivo de compreender a figura dramática Calabar como “mais patriota do que os demais brasileiros que combateram os holandeses”, sobrepondo os personagens “heróis” da peça Henrique Dias e Filipe Camarão.

Depois, é rotulado de “terrorismo intelectual” e “de cunho contestador, seguindo a propaganda subversiva quanto à falta de liberdade de informação” a música buarque-guerreana “Cuidado”, entoada por Bárbara na página 42/43, com versos como “Ninguém sabe de nada/Ninguém viu nada/Ninguém fez nada/Ninguém é culpado [...]”.

Na folha seguinte do texto dramático, o relator afirma mais uma vez o que para ele se trata do princípio maior da peça, ou seja, a ideia de que assim como Calabar, os subversivos seriam indestrutíveis, audaciosos e espertos.²⁸⁹

Na página 48, o analista sugere cortar a execução do hino holandês, talvez apenas por representar, para o censor, como a segunda via em detrimento da colonização lusitana.

²⁸⁷ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁸⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 132.

²⁸⁹ Fica mais claro quando lemos a fala de Bárbara: “eles não são capazes de o matar... Eles bem que tentaram destruí-lo, mas não conseguiram... Calabar é mais esperto que todos eles juntos... Calabar é mais valente sozinho que todos esses exércitos que eles comandam... Calabar não se mata assim tão fácil, como um bicho qualquer... Eu não deixo!”. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 44.

Também recebeu observações a queixa do personagem morador para Maurício de Nassau, solicitando mais mulheres para a Capitania de Pernambuco, pois Recife havia se tornado a capital da pederastia. Mais uma vez, um atentado a moral e os bons costumes.

Curiosamente, as referências a Maurício de Nassau não são severamente examinadas. Muitas páginas passam incólume ao censor. Com exceção da citação que o plenipotenciário sugere profundas mudanças em Recife, na qual o relator escreve: “[...] procura fazer blague com a preocupação atual do Brasil em projetar sua imagem no exterior”.²⁹⁰

A canção “Você vai me seguir”²⁹¹ também é considerada sediciosa por conter mensagens subversivas subjacentes. A página 62 é lembrada, provavelmente, a partir da fala de Bárbara a Sebastião: “[...] você está proibido de dizer Calabar. E não é só você. Estão todos proibidos. O povo está proibido. Eu proíbo a História de pronunciar este nome”. Trecho profético? De fato, isso aconteceria em 1973, com a proibição de divulgar o nome do espetáculo. O analista alega que o excerto caracteriza a mensagem prioritária da peça e ainda “[...] transfere o assunto para o momento atual, inclusive quanto à censura da peça”.²⁹²

Algumas laudas depois, o relator identifica, na página 90 da peça em análise, o perigo da composição “Cobra de vidro”:²⁹³ “[...] como já foi ‘besouro mangangá’ são

²⁹⁰ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁹¹ Você vai me seguir/Aonde quer que eu vá / Você vai me servir /Você vai se agachar / Você vai resistir / Mas vai se acostumar / Você vai me agredir / Você vai me adorar / Você vem me pedir / Você vai se gastar / E vem me seduzir / Me possuir, me infernizar / Você vai me trair / Você vem me beijar / Você vai me cegar / E eu vou consentir / Você vai conseguir /Enfim me apunhalar / Você vai me velar / Chorar, vai me cobrir / Vem me ninar, me nina, nina, menina (BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 60)

²⁹² Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁹³ “Aos quatro cantos o seu corpo/ Partido/ Banido/ Aos quatro ventos os seus quartos/ Seus cacós/ De vidro/ O seu veneno incomodando/ A tua honra/ O teu verão/ Presta atenção/ Aos quatro cantos suas tripas/ De graça/ De sobra/ Aos quatro ventos os seus quartos/ Seus cacós/ De cobra/ O seu veneno arruinando/ A tua filha/ A plantação/ Presta atenção/ Aos quatro cantos seus ganidos/ Seu grito/ Medonho/ Aos quatro ventos os seus quartos/ Seus cacós/ De sonho/ O seu veneno temperando/ A tua veia/ O teu feijão/ Presta atenção/ Presta atenção/ Presta atenção/ Presta atenção/ Presta atenção”. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Cobra de vidro* (1972-1973). **Site Oficial Chico Buarque**.

indicadas como se fosse o subversivo atual, o terrorista, à semelhança de LAMARCA; a canção de BÁRBARA alega inclusive a situação de ‘banido’”.²⁹⁴

Analisando a partir do fim do parecer, somos surpreendidos pela percepção perspicaz do censor, que reconhece nos versos da canção referências ao exílio. Anos depois, em 1979, com a Anistia aprovada, um recorte desta mesma composição seria utilizado como cartaz principal, no final da peça (vide iconografia). Fernando Peixoto testifica a percepção do censor fazendo uma síntese da ligação da música com as duas montagens:

Em 73 a **Cobra de vidro**, que fala uma das canções, estava partida aos pedaços, as pessoas estavam sendo presa, banidas, sobre arbitrárias alegações de traição aos interesses nacionais, o próprio espetáculo acabou sendo também uma cobra, cortada aos pedaços e traída, agora colar os pedaços da cobra, dar-lhe uma nova vida, era então apenas uma aspiração, agora a cobra está sendo recolada, os seus pedaços foram anistiados pelo mesmo poder que os havia acusado de traição e podem denunciar a arbitrariedade daquela acusação [...].²⁹⁵

Sobre o besouro, mangangá refere-se ao capoeirista Manoel Henrique Pereira (1898 ou 1900-1924) que teria travados muitos embates com a polícia baiana²⁹⁶ comparando os subversivos atuais ao capoeirista do passado. A partir da Lei de Segurança Nacional, a partir do Ato Institucional n.º 2, qualquer oposição poderia ser considerada como inimigos da pátria.

Acerca de Lamarca, verdade seja dita, a associação entre ele e Calabar, segundo a perspectiva militar, era automática naquele período, como percebemos em um episódio militar: “[...] um capitão propôs o nome ‘Calabar’ para a operação, com o

Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=cobradev_72.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

²⁹⁴ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatários à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

²⁹⁵ Depoimento de Fernando Peixoto concedido aos professores Rosângela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 16 de novembro de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

²⁹⁶ PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. O Capoeira Besouro Mangangá: Alguns Aspectos Culturais do Recôncavo da Bahia (1890-1930). In: GODINHO, Luís Flávio Reis; DOS SANTOS, Fábio Josué Souza. (Orgs.). **Recôncavo da Bahia**: Educação, Cultura e Sociedade. Bahia: UFRB, 2007, p. 47-48.

propósito de caracterizar a traição de Lamarca, e a maioria aprovou”.²⁹⁷ Mas antes que o nome do renomado traidor, celebrado pela historiografia nacional, fosse batizado como uma antonomásia para Lamarca, o Major Cerqueira, alagoano, e, incumbido da missão de caçar o ex-capitão do exército a vetou, denominando de Operação Pajuçara, como ficou conhecido pela posteridade.

Na página 92, a fala de Nassau²⁹⁸ foi assim analisada pelo censor da peça: “Conotação com o momento atual seguindo os temas da propaganda subversiva, inclusive no tocante a ação dos militares e burocratas; procura desmoralizar os Generais que, segundo a peça, apoiam o ‘reino pobre’”²⁹⁹ fazendo alusão à fala do conde.

Por fim, a composição buarque-guerreana chamada “O elogio da traição” que fecha a peça *Calabar*, sem espanto, foi considerada subversiva ou inconveniente.

Parafraseando o último parecer do censor, a peça se circunscreve em um movimento de propaganda subversiva, além de ser inconveniente e inconsequente. No final um pedido: socializar a apreciação com o Departamento da Polícia Federal.

O CENSOR-INTELECTUAL

Além deste extenso e detalhado parecer, identificamos também o processo 63.332, igualmente, dirigido ao Ministro da Justiça e redigido pelo jurista Clóvis Lema Garcia,³⁰⁰ em 31 de janeiro de 1974.

²⁹⁷ JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7 Ed. São Paulo: Global, 1981, p. 154.

²⁹⁸ “E se mais não me foi dado criar, é porque atrás de um homem de visão, há sempre no mesmo reino podre dez generais e mil burocratas. Um grande império e estreita mentalidade são maus companheiros. Eu continuo um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século. E porque conquistei, mas não fui cego no exercício de poder, porque das armas e da repressão não fiz a minha última paixão, dizem agora que errei. A mesma Companhia que me trouxe, me leva. Talvez as mesmas intrigas. E porque nem tudo o que fiz cabe nos seus cofres, e nem todos esses horizontes”. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar – O elogio da traição**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 92.

²⁹⁹ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

³⁰⁰ O mesmo é coautor da obra **Dicionário de Política**, e, membro da Academia Paulista de Direito.

Neste importante documento, percebemos que o envolvimento do jurisperito no caso relativiza a noção de que os censores eram agentes ineptos, como nas palavras de um cenógrafo que viveu naquele tempo: “Graças a Deus, eles não eram muito inteligentes [...]”,³⁰¹ ou então, nos versos da música “Festa Imodesta”, composta por Caetano Veloso, mas que seria incluída no disco **Sinal Fechado**, de Chico, gravado apenas por canções de outros artistas, e, imediatamente, depois do imbróglio envolvendo a censura e a peça *Calabar*: “Tudo aquilo que / o malandro pronuncia / Que o otário silencia / passa pela fresta da cesta / e resta a vida”.³⁰²

Ademais, expressa como a recepção de um censor ilustrado, produz outras significações, daquelas realizadas pelos seus pares. Aliás, abalizado, como outrora, pela Teoria da Recepção, a proposição acima, reporta-se a outra disputa de poder, travada na Alemanha, no princípio da década de 1930 entre Bertolt Brecht e a equipe de produção da película *Kuhle Wampe*, de 1931, junto aos órgãos de censura daquele país.

Nós tivemos muito trabalho para liberar o filme. Saindo da sala, nós não ocultávamos nossa admiração por esse censor tão lúcido. Ele tinha penetrado bem mais profundamente na essência mesma de nossas intenções artísticas do que os críticos mais benevolentes para com nossa proposta. Ele tinha conseguido dar um pequeno curso sobre realismo. Do ponto de vista da polícia.³⁰³

O documento indica a perspicácia do dramaturgo alemão, que isento de revanchismo, percebe a contribuição do censor na fruição do próprio filme.

Segundo o levantamento da pesquisadora Cristina Costa no livro **Censura em Cena, teatro e censura no Brasil**, por meio de diversas entrevistas dirigidas a ex-censores, em geral, o mesmo era um funcionário com curso superior e admitido por Concurso Público, desde 1970, visto que, até então, as escolhas eram realizadas apenas por indicação. Neste período, também, foi criado um curso profissionalizante realizado pela Academia Nacional de Polícia em Brasília. A pesquisadora relata que Rogério Nunes, responsável pelo Gabinete Civil do Governo do Distrito Federal se vangloriava

³⁰¹ GARCIA, 2003 apud COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 214.

³⁰² Disponível em: <www.lettras.mus.br/caetano-veloso/205664/>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

³⁰³ BRECHT, Bertolt. *Kuhle Wampe, Ou A Quem Pertence o Mundo*. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 18/19, p. 52, Jan./ Dez. 1988.

de que entre os censores havia advogados, pedagogos, historiadores e até um doutor em Ciências Jurídicas.

Costa destaca que estes censores de carreira frequentemente trabalhavam sozinhos após receberem o material a ser examinado. As etapas eram simples, pois após a vistoria da obra (geralmente era uma equipe formada por examinadores), o parecer deveria ser acatado pelos artistas, embora os acordos entre ambas as partes também existissem.

Segundo um depoimento colhido pela pesquisadora, o procedimento de negociação era da seguinte forma: “Tirava várias ‘merdas’ e deixava um ‘puta que pariu’. Alguma coisa assim. Ela trocava três ‘filhos da puta’ por um ‘merda’. Dizia ‘Olha, eu tiro isto, isto e isto. O senhor deixa isso? ‘Ah, eu deixo’. Então, ela fazia essas barganhas”.³⁰⁴

Antes da estreia de uma produção, o *avant-première* do espetáculo, o censor era destacado para acompanhar o ensaio geral. O agente permanecia com o texto censurado na mão durante toda a apresentação para evitar que, algo como um caco, ou seja, um improviso pudesse ser inserido na apresentação. Após esta etapa era dado o aval final para a divulgação pública.

Todavia, notamos, durante a pesquisa, que estes profissionais, censores-intelectuais eram acionados em uma situação mais delicada, por vezes, envolvendo artistas de maior projeção nacional, como foi o caso do compositor popular Chico Buarque. A decisão ocorria depois de uma eventual filtragem realizada pelos censores, na linha de frente do processo, vide o caso envolvendo a peça *A semente*, no início da década de 1960, relatada pelo próprio autor Gianfrancesco Guarnieri:

A liberação de *A semente* foi um caso assim, em que a própria direita começou a reclamar, sem entender por que a peça não havia sido liberada. Foi uma odisseia. Estávamos a dois dias da estreia, o espetáculo estava muito bonito, quando o Secretário de Segurança nos chamou e disse que a peça havia sido proibida. Eu não admitia a censura. Como é que a peça podia ser proibida? Então começamos a percorrer repartições e fomos até o Secretário de Segurança, para pedir-lhes que lesse a peça. E ele deve ter lido, pois **nomeou uma comissão de intelectuais para avaliá-la, com representantes da**

³⁰⁴ COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 213.

Igreja Católica, da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Tivemos de apresentar a peça a eles, que foram unânimes em liberá-la. Disseram que não havia razão alguma para a proibição. O espetáculo estreou e o público foi em peso. Porém para não desrespeitar o veto da censura, o Secretário de Segurança resolveu autorizar a apresentação somente no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e manter a proibição no restante do território nacional.³⁰⁵ [Destaque nosso]

Notem que, após o procedimento habitual dos Órgãos Censórios, a peça ainda poderia ser reexaminada por outros pareceristas de categorias mais elevadas, no momento de negociação final da obra.

Consultando a obra **Censores de pincenê e gravata**, de Sonia Salomão Khéde, observamos que a participação de intelectuais, nos órgãos censórios, como o próprio título sugere, não fora uma criação recente no Brasil.

A autora assevera que o Conservatório Dramático Brasileiro, criado para qualificar a produção teatral no país, paradoxalmente, provocou profundos prejuízos à dramaturgia, na segunda metade do século XIX, embora contasse com colaboradores eruditos como o jurista Rui Barbosa, o poeta Castro Alves, o dramaturgo Martins Pena e os escritores Machado de Assis e José de Alencar. Fundamentada pelos estudos de Antonio Gramsci, no tocante a função do intelectual, Khéde acredita que:

Embora esses intelectuais mantenham um relacionamento mediatizado com o mundo da produção, funcionam como ‘comissários’ do grupo dominante para o exercício das funções de hegemonia social e política, participando do consenso ‘espontâneo’ que as grandes massas lhes atribuem em função de seu ‘prestígio’.³⁰⁶

O excerto fortalece a concepção de que o procedimento censório, assim como em outras esferas, necessitava do respaldo de um comissário oriundo da *intelligentsia* nacional, para legitimar as premissas de uma hegemonia social perante a opinião pública.

³⁰⁵ COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 18.

³⁰⁶ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 64.

Assim, após as devidas apresentações do enredo da obra, Clóvis Lema Garcia com uma linguagem técnica, discorre seu parecer em conformidade com uma linha geral de inquietações formulada pela pesquisadora Cristina Costa, a partir do Arquivo Miroel Silveira, contendo os processos de censura prévia ao teatro, em São Paulo, entre os anos de 1930 e 1970, podendo ser facilmente justapostas ao julgamento da peça *Calabar* pelo supracitado relator, em 1974:

- *Censura moral* – veta palavrões; cenas atentatórias ao pudor; *strip-teases*; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes.
- *Censura política* – veta insinuações a respeito do país, da origem social e política e referências a países considerados inimigos como a Rússia e a antiga União Soviética.
- *Censura religiosa* – veta referências à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral.
- *Censura social* – veta temas, assuntos e menções e questões sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia.³⁰⁷

As linhas se embaralham na medida em que o arbítrio da Censura moral poderia ser utilizado para disfarçar motivações políticas. Ou como a Censura política poderia encobrir interesses religiosos, e, assim por diante.

A seguir, observem na paráfrase do extenso documento, como a visão recepcional do jurista materializa estas preocupações em seu parecer demonstrando como embora o *modus operandi* tenha mudado, alguns fundamentos gerais, neste ritual de poder como a guarda da moral e da decência pública, continuavam invariáveis.

O censor-intelectual Clóvis Lema Garcia inaugura sua avaliação da peça, comentando que o título já insinuaria as intenções dos dramaturgos em transformar um traidor em herói. As primeiras linhas já indicam a inequívoca confusão entre reabilitar e relativizar, pois se traidor é aquele que abandona seu posto militar em uma batalha por

³⁰⁷ COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006, p. 232.

um determinado motivo, também pode ser aquele que abandona suas convicções e a causa na qual defende.

Sempre utilizando a literatura teatral forjada em 1973, como base para suas considerações, o mesmo continua sua análise através dos versos da canção “Fado Tropical”, quando Mathias insinua que foram herdados do sangue português, além do lirismo, a sífilis também. Para Clóvis Lema Garcia, os autores falam através dos seus personagens, pois este fragmento evidencia que:

Se distorcem e se falseiam os fatos históricos, pretendendo-se, até mesmo, induzir que vícios congênicos presidiram a formação da nação brasileira, corrompendo, visceralmente, o elemento humano que a compõe. Resultaria dessas matrizes supostamente viciadas, a deterioração tanto biogenética como caracteriológica do homem brasileiro.³⁰⁸

O representante da censura alude ao diálogo debochado entre Mathias (chamado por Garcia de torturador “sentimental”) e o personagem Holandês sobre as moléstias típicas do contexto brasileiro.

Falando no plenipotenciário lusitano, o arauto dos “valores da civilização cristã ocidental”³⁰⁹ observa que: “[..] a autoridade, encarnada em Mathias, é apresentada ora recortada segundo um feitio arbitrário e tirânico, ora em posturas achincalhantes ou abandalhadas”.³¹⁰ Em seguida, o autor estampa o poema que Mathias dialoga com suas próprias mãos, ansioso por capturar Calabar.

Para Clóvis Lema Garcia, o personagem histórico Mathias de Albuquerque é posto em situações desonrantes, como, por exemplo, a já referida cena escatológica. Aliás, não só Mathias teria sido vítima de rebaixamento, mas a própria natureza, pois, enquanto os personagens defecam, os mesmos procuram elogiar a flora brasileira. O

³⁰⁸ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

autor manifesta seu desapontamento, ao destacar no texto dramático, a associação rimada entre “diarreia” e “epopeia”.³¹¹

Em seguida, é a vez de Anna de Amsterdã ser responsabilizada pelo “comunismo sexual”, principalmente a partir da fala em que a holandesa confessa que já dormiu com protestantes e católicos, mas que ainda não sabe qual é o melhor dos dois. Aliás, ao ler a composição, tema da personagem,³¹² Clóvis Lema Garcia registra: “ela canta a esbórnica geral, universal, de ‘mulher de todos’”,³¹³ ilustrando a premissa de que a obra “[...] que verdadeiramente ofende a moral e os bons costumes são aqueles que ofendem a ideologia oficial”.³¹⁴ Mas, e se a ideologia predominante fosse alterada como aconteceu com as peças censuradas no século XIX, que abordavam a escravidão brasileira?

O arraigado conservadorismo, neste julgamento, colide diretamente, com as transformações que já se operavam no campo feminino neste período. É o próprio Buarque que explica este momento, com o auxílio de suas próprias criações artísticas:

Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade. Quando a Nara me pediu uma canção em 66, era da mulher submissa, não é à toa. Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes. Desde a Joana que a Bibi Ferreira fazia no Gota d’água, até as personagens de Calabar. Calabar é a história de Calabar contada, na verdade, pela sua mulher, sua viúva, que é a grande personagem da peça. Na Ópera do malandro a Teresinha é a personagem que dá a volta na história. As mulheres são muito fortes nesse meu trabalho pra teatro. E eu compus para essas personagens femininas. Então era natural que as canções refletissem essa força da mulher, da mulher independente.³¹⁵

³¹¹ Pertencente à fala de Mathias: “[...] Por que quem vai querer saber/ Que eu tive diarreia/ Saber que uma noite de cólicas agudas/ Vale tanto quanto uma epopeia? [...]”. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 26.

³¹² “[...] sou Anna/ Da cama, da cana, fulana, sacana, sou Anna de Amsterdã / eu cruzei um oceano/ Na esperança de casar/ Fiz mil bocas pra Solano/ Fui beijada por Gaspar [...]”. Ibid., p. 27-28.

³¹³ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatários à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

³¹⁴ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 76.

³¹⁵ BUARQUE, Chico. Rádio Eldorado. 27 set de 1989. (entrevista). **Site Oficial Chico Buarque**. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

Ainda neste fragmento, Garcia veta a fala, na página 76, na qual a única guerra que teria sentido, seria aquela travada por Calabar. Para o analista, as intenções dos dramaturgos são patentes, e mais uma vez revelada pelo censor de que pretendiam: “[...] invertendo os fatos históricos, estabelecer paralelismo com a situação atual. Desta maneira se subverte a História, ao mesmo tempo em que se busca eficácia na propaganda subversiva”.³¹⁶ Esta proposição foi justificada através da fala em que Mathias vaticina que o Brasil ainda se tornaria um Império Colonial, transpondo o colonialismo lusitano para o imperialismo estadunidense.

Aliás, o relator, alegando que Chico e Ruy falam através de seus personagens, compreende que o texto, através do excerto de que o que é bom para Portugal, é bom para o Brasil, proclama o servilismo brasileiro, diante dos Estados Unidos. O registro, para leitores incautos, levaria a crer que o alinhamento entre o Brasil e o governo de Richard Nixon, de fato, não existisse.

Ainda para o examinador, a música “Vence na vida quem diz sim”, entoada por Anna de Amsterdã, também, prega a submissão, e depois teoriza:

A ‘libertação’ de tudo isso, a ‘redenção’ está do outro lado. Daí a exaltação de Calabar, que se passa para o ‘outro lado’, o da ‘nova sociedade’. Por isso, a atitude de Calabar é de ‘salvação’ e, não, de traição. Calabar é a ‘guerrilha libertadora’.³¹⁷

Ademais, para justificar seus argumentos de que o texto estaria fazendo apologia à guerrilha, o jurista aponta alguns trechos, como no que Bárbara admite: “[...] Gosto do cheiro de Calabar... as botinas, a lama, a guerrilha... o gosto do capim misturado com sangue...”.³¹⁸ Vale lembrar que no período de confecção deste parecer, ou seja, 1973, os grupos ligados à luta armada já estavam praticamente desbaratados, ação que seria concluída, no ano seguinte, com o extermínio da Guerrilha do Araguaia, organizada pelo PC do B.

³¹⁶ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 61.

A transmutação da traição em heroísmo seria reforçada por Maurício de Nassau, que, ao pisar em terras brasileiras, declara que Calabar não perdeu a vida em vão, dando ênfase à ideia supracitada do “guerrilheiro libertador”, segundo Garcia, a partir da fala ainda de Nassau, na página, 49: “avisto teu mundo no horizonte verde e vivo [...]”.³¹⁹

No final do texto dramático, Clóvis Lema Garcia identifica, na última e, segundo ele, na expressiva fala de Bárbara, uma “mensagem revolucionária”.³²⁰ Trata-se da música “O elogio da traição”, totalmente, descrita no documento, contendo versos como “O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil”, “O que é bom pra inglês é bom pro Brasil”, “O que é bom pro fulano é bom pro Brasil”.

A conclusão do analista é sintomática. Por esta razão, pedimos licença para registrar, na íntegra, o epílogo do parecer.

Concluindo: o subversivo trai, convulsiona, assassina: é herói. O terrorista trai, destrói, mata: é herói. É Calabar de uma pátria diferente: a pátria ideológica. É Calabar de uma só religião: o comunismo. Por isso, todas as traições são boas se servirem à causa comunista: o que é bom para o comunismo é bom para o Brasil. Aliás, outras passagens poderiam ser destacadas na peça, a demonstrar o caráter dissolvente e sectário-marxista com que foi elaborada. Basta, no entanto, para caracterizar-lhe a nocividade, acima exposto. A despeito disso, não é demais ressaltar a preocupação dos autores de desmoralizar as figuras históricas que bravamente lutaram contra o invasor, intentando-se achincalhar o sentimento pátrio que se manifestou vigorosamente entre os nossos combatentes. Falseando totalmente a História, “deslembaram” – por exemplo – os autores da peça que - firmando o “Tratado de Paz e Aliança entre Portugal e Holanda”, quando o holandês dominava ainda o Nordeste Brasileiro – desobedeceram os brasileiros às determinações de D. João IV que exigia a imediata deposição das armas. Recém restaurada a monarquia lusitana, era bom para Portugal que os brasileiros cessassem a luta, pois que ao Reino não interessava ter dois inimigos na Europa: Espanha e Holanda. Mas isto não era bom para o Brasil. E surge o “Movimento dos Independentes”, ou a chamada “Insurreição Pernambucana”, cujos combatentes desobedece, às ordens reais, lançando proclamação que é uma legenda de sobrançeria e amor à

³¹⁹ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 49.

³²⁰ “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 enforçar, retalhar, picar... Calabar não morre. 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”. Ibid., p. 90.

Pátria: “Primeiro vamos expulsar os invasores; depois, iremos receber o castigo de nossa desobediência”. Mas que interesse tem a verdade histórica para aqueles a quem só interessa a mistificação a serviço da Revolução Mundial?

A peça, além de atentar contra a moral e os bons costumes, se constitui num hábil instrumento de propaganda subversiva, dadas as mensagens que, nesse sentido, se inculcam, subliminarmente, ao longo de todo o texto, em diálogos, cantos e efeitos cênicos, tudo ou quase tudo inçado, como se demonstrou, de conotações com a situação atual do Brasil, segundo a imagem forjada pelos agentes da subversão.

Nessas condições, opino no sentido de que seja proibida a divulgação do livro “CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO”, de autoria de CHICO BUARQUE DE HOLANDA e RUY GUERRA”.³²¹

As aproximações entre *Calabar* e o comunismo são infundadas. O histórico dos dramaturgos, inclusive, atesta que ambos foram inconformistas, mas apartidários, nunca se filiando ao Partido Comunista Brasileiro.

Aproveitando as possibilidades da implementação da Lei de Acesso à Informação, desde maio de 2012, a imprensa divulgaria alguns documentos,³²² de posse do Arquivo Nacional, em Brasília, comprovando o monitoramento, por parte de setores de segurança do governo, a artistas brasileiros na década de 60 e 70, dentre eles o próprio compositor Buarque.

Em muitas destas fichas, os relatores denunciam que a renda de shows estaria sendo direcionadas para partidos como o PCB, como fora apurado pelo jornal **Folha de São Paulo**. Consultado sobre estes documentos, Buarque declarou:

Posso ter ajudado um ou outro membro de partido ou organização de esquerda, mas naquele tempo a gente não pedia a ficha de ninguém. Posso ter repassado cachês ou prêmios em dinheiro, mas geralmente eu contribuía com a renda de shows beneficentes.³²³

³²¹ Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatários à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

³²² Sobre Chico Buarque, o periódico digitalizou e postou alguns documentos. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8520-documentos-da-ditadura-sobre-chico-buarque#foto-165269>>. Acesso em: 1 Nov. de 2013.

³²³ SUBVERSIVOS VIP, COMO a ditadura monitorava Chico, Caetano e outras estrelas da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 Jul. 2012.

O cantor garantiu, ainda, que havia feito este procedimento durante anos, e que todos sabiam disto.

REFLETINDO SOBRE A CENSURA

Nas linhas anteriores constatamos como a avaliação do censor explicita a relatividade da visão receptiva, e, por conseguinte, sua importância em um trabalho historiográfico. Agora, dispostos a discutir ainda mais o tema, consultamos a avaliação de Fernando Peixoto: “[...] a censura é exercida de forma confusa, contraditória, arbitrária, segundo critérios subjetivos e frequentemente absurdos. Em certos casos, prevalece um moralismo doentio e retrógrado, em outros vagos critérios políticos”.³²⁴

O ponto de vista do encenador baseava-se no pragmatismo. Além da própria interdição do espetáculo, a mesma também fora impedida de ser divulgada, vetando ao público maiores informações sobre a peça, ao contrário do que aconteceu, por exemplo, com *Rasga Coração*, de Vianinha, que, apesar da proibição, fora liberada para ser noticiada, nos periódicos da época.

O veto à menção a peça acabou fazendo com que, em 1974, no **Jornal do Comércio**, em uma entrevista concedida a José Arrabal, o diretor teatral Fernando Peixoto, se referisse a *Calabar*, apenas com a antonomásia “a peça inominável”³²⁵ ou então o “espetáculo-que-não-estreu-porque-foi-suspenso-para-revisão”.³²⁶

Toda esta tramitação provocou, além de vultoso prejuízo econômico, muitos danos ao movimento cultural da época, posto que a sombra da Censura estaria sempre espreitando novos projetos artísticos, e desencorajando dramaturgos, atores, diretores, e, principalmente produtores, temerosos com a repetição do caso *Calabar*.³²⁷ Eclodir uma

³²⁴ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³²⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 173.

³²⁶ Id. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 181.

³²⁷ Este contexto sufocante permaneceria por mais alguns anos, testificando os prejuízos agravados pela censura econômica. Basta consultarmos o depoimento de Fernando Peixoto concedido em 1987: “os produtores, com razão, não correm grandes riscos. Evitam textos que possam dividir as plateias. Os espetáculos começam a ter poucos personagens, pouco tempo de ensaios – o que reduz a possibilidade de abrangência temática e como que quase elimina a alternativa da pesquisa e da busca produtiva e renovadora”. PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 152.

espécie de insegurança nos empresários teatrais configurava-se em mais um artifício da chamada Censura Econômica, que, para Fernando Peixoto, na entrevista acima, poderia ganhar em importância, superando a própria censura policial, opinião que comungamos com o diretor.

O sentimento desalentador de 1974, ano da proibição definitiva da peça, permaneceu congelado na entrevista concedida por Chico Buarque ao jornal **Opinião**, e que teria sido, também, amordaçada, sendo publicada somente alguns anos depois. Fruto de um depoimento realizado no “calor do momento”, Buarque, se autodeclarando um ex-compositor, desabafa: “[...] porque é muito chato, isso de as pessoas te pararem na rua e perguntarem pela censura, e não pelo meu trabalho. Como artista eu quero ser julgado pelo meu trabalho. Foi um ano perdido”.³²⁸

Não por acaso, o artista gravaria em 1974, um álbum denominado sugestivamente por **Sinal Fechado**, contando apenas com composições alheias como “Festa Imodesta” (Caetano Veloso), “Filosofia” (Noel Rosa), “Copo Vazio” (Gilberto Gil), e, “Acorda Amor”, composta por seu *alter ego* Julinho da Adelaide.

O depoimento de Antônio Cândido, realizado em pleno ano de 1972, acerca da repressão nas produções artísticas, relativiza a questão: “[...] É claro que isto afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e, sobretudo, na qualidade das obras criativas”.³²⁹

Sobre este assunto, comungamos com Cândido sobre os óbvios prejuízos ocasionados pelas admoestações do governo. Porém, não podemos negligenciar as importantes criações artísticas concebidas por meio deste estimulante jogo de poder, fruto do espírito lúdico percebido em várias esferas da sociedade, recordando os princípios abordados no livro **Homo Ludens**,³³⁰ do filósofo Johan Huizinga. O

³²⁸ BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70, 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2006, p. 59.

³²⁹ CANDIDO, Antônio. A literatura brasileira em 1972. **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, n. 1, p. 20-26, 1981.

³³⁰ HUIZINGA, Joan. **Homo Ludens**. São Paulo, Perspectiva, 1996.

pesquisador alemão Wolfgang Iser participa deste debate ao afirmar que os autores, invariavelmente, jogam com seus leitores.³³¹

Sobre a relação de cerceamento das liberdades individuais e a criatividade, Buarque respondeu, em 1976, evidenciando a ambiguidade que acompanha o tema:

Esse tema é chato. De cara sou rigorosamente contra a censura. Não por motivos pessoais, mas por princípio. Do ponto de vista pessoal, ela tem me incentivado na mesma medida em que me bloqueia. Vou dizer, no momento mesmo em que tenho um trabalho censurado, fico como que entorpecido, desnortado. Aí eles conseguem o que querem, porque já estou convencido que a intenção dos censores é mais punir o autor do que interditar a sua obra. Então eu fico realmente vazio, fico achando tudo inútil, por alguns dias. Mas tem a volta. Daí a pouco a gente se mete noutro trabalho com mais garra ainda, sem se incomodar se vai ser censurado ou não, pelo prazer de trabalhar, ou para não enferrujar, ou só pra chatear. Agora, saindo do plano pessoal, acho que a censura à informação é um erro grave, porque, limitando a divulgação, impede o conhecimento amplo das verdades e cria uma falsa realidade que acaba contagiando os próprios responsáveis pela censura. Além de criar um clube fechado de impunidades. A censura à criação e manifestação artística limita e marginaliza o autor teatral, o músico, o cineasta, muitas vezes obrigando o cara a fazer malabarismo pra dizer alguma coisa. Alguma coisa que só passa para uma pequena elite que já sabe dessa coisa. A obra de arte nacional acaba se afastando do povo, acaba ficando chata. Como me disse um garotão chofer de táxi outro dia: “Essa música de vocês não tá com nada. Eu gosto de música americana que a gente não entende nada mas tem aquele ritmo.” Enfim, a censura acaba dificultando o surgimento de gente nova em todas as áreas da criação. Acredito que isso atende a altos interesses que não são os da nossa cultura.³³²

Concorda com esta propositura, a declaração posterior de Chico Buarque, novamente sobre o aspecto lúdico da disputa de poder travada entre Criador e Censura: “Havia estes jogos todos. Isso sim era engraçado. Quando falam que é estimulante. Estimulante, neste sentido, estimulava o artista a inventar truques para driblar o adversário”.³³³ Notem as claras referências a termos ligados ao mundo da competição.

³³¹ ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 107.

³³² BUARQUE, Chico. Revista 365 (1976). **Site Oficial Chico Buarque**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_365_76.htm>. Acesso em: 15 Ago. 2012.

³³³ BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006

Além do mais, instigados por esta documentação, podemos nos aventurar a uma discussão abalizada pela Estética da Recepção, a partir do binômio História/memória como nítido campo de disputas políticas. Neste importante jogo as principais peças constituem a produção de significados, que caso saia vencedora, a mesma será consubstanciada na memória histórica. Não por acaso, o conchavo com emissoras de TV, revelaria primordial na reprodução do discurso oficial da ditadura, como já escrevemos.

Este trabalho materializa este processo, a partir da recepção dos agentes em disputa, principalmente, revelando a via na qual esta memória se impôs. O mesmo poderíamos dizer sobre a figura de Joaquim José da Silva Xavier, mencionada no parecer do censor, posto que:

Durante os anos 60, tanto os governos militares, quanto a esquerda que se opunha aos poderosos do período se apropriaram da capacidade simbólica de Tiradentes, cada um a sua maneira, de modo a fazer com que ele mobilizasse, instigasse sentimentos e idéias no cidadão comum. Tiradentes, mais do que um herói, consolidou-se como mito político disponível para os mais diversos investimentos e apropriações.³³⁴

Neste embate, acreditamos que a interdição do espetáculo que duraria longos sete anos seria responsável pela pior censura possível: a recontextualização da peça de tal forma, que a mesma, mesmo contando com a expectativa geral de vê-la remontada, não conseguiu atingir os objetivos almejados. Aliás, este instigante processo poderá ser acompanhado, detalhadamente, no capítulo a seguir.

³³⁴ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002, p. 269

CAPÍTULO III

A RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO DE 1980

Acho que a responsabilidade do artista hoje é a da profundidade, é a tentativa desesperada de seguir o que disse Brecht: afunde, aprofunde o mais que puder, pois só assim poderá descobrir a verdade.

Oduvaldo Vianna Filho

COMO HAVÍAMOS PROPOSTO na introdução desta tese, se no capítulo anterior, analisamos a recepção da peça *Calabar* de 1973, consonante com sua realidade específica, agora investigariamos de que forma a peça seria lida pelos pósteros artistas da montagem, realizada em 1980, do público e da crítica especializada.

Sem olvidar da macrovisão, imprescindível, na pesquisa historiográfica, continuaremos desenvolvendo uma crônica-crítica empregando como linha condutora desta análise, os registros do caderno de direção do próprio diretor teatral (microvisão), que retoma o projeto abortado em 1973, para conceber um novo espetáculo, obviamente, em concordância, com a nova conjuntura brasileira.

Os tempos eram outros. Já vinha de alguns anos o contexto desfavorável da economia brasileira, explicitado desde o quadriênio do presidente-general Ernesto Geisel (1974-1979) que encabeçou uma política de estatização, nacionalismo e autoritarismo. Nesse ínterim, o empresariado brasileiro mudou de status de otimismo e confiança de 1974, para a cobrança a partir de 1976.³³⁵

Para sobrepujar a mundial crise do petróleo, desencadeada em 1973, o governo brasileiro, que não possuía uma produção interna satisfatória (ao contrário do que se propalava em meados da década de 1970, em relação à bacia de Campos, no litoral carioca) e não oferecia as mesmas condições de resistir à alta do combustível através da barganha de bens e serviços aos países árabes exportadores do “ouro negro”, acabou contraindo mais dívidas. O preço da legitimação do sistema, através do hiper desenvolvimento do país, nos primeiros anos da década de 1970, foi cobrado nos últimos anos do mesmo período, com um aumento notório da dívida externa, atingindo valores estratosféricos.

Além do mais, a carestia assolava o país. A inflação ultrapassava os dois dígitos. Só para se ter uma ideia, consultando um balanço geral realizado pela revista **Veja**,³³⁶ no final de 1979, os preços haviam se elevado em incríveis 1.350%, comparado

³³⁵ GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 334.

Sobre este assunto consultar:

CRUZ, Paulo Davidoff. Notas sobre o endividamento brasileiro nos anos setenta. In BELLUZZO, Luiz Gonzaga de Mello; COUTINHO, Renata. (Orgs.). **Desenvolvimento capitalista no Brasil – Ensaio sobre a crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

³³⁶ SAIU CARO VIVER. **Veja**, São Paulo, p. 159, 26 Dez. 1979

a janeiro de 1970. A título de exemplo, o litro da gasolina aumentou em 5412% no mesmo interstício. Em Cr\$, o cafezinho passou de 0,10 para 2,50. O quilo de feijão, de 1,27 para 24,00. A carne de 4,00 para 220,00. Um televisor de 835,00 para 6500,00.

Desde 1964, o governo havia forjado, no entender de Cardoso de Mello e Novais, a partir do despotismo e plutocracia, uma sociedade com desigualdades profundas: “No final do período de crescimento econômico rápido, em 1980 [...] as desigualdades relativas em termos de renda e riqueza eram muitíssimo maiores no Brasil”.³³⁷

No que concerne à política externa, alguns anos depois da comprovada Operação *Brother Sam*, de apoio ao Golpe de 1964, o novo governo do presidente norte-americano Jimmy Carter, após a renúncia de Richard Nixon e a derrota na Guerra do Vietnã, influenciado pelas orientações dos Direitos Humanos, iniciou um processo de distanciamento progressivo das ditaduras vigentes. E a brasileira estaria entre elas.

Para os militares que haviam derrubado Goulart, a conduta de Carter era incompreensível. Combatiam na Guerra Fria ao lado dos americanos. Tinham derrotado o terrorismo e as guerrilhas comunistas, estavam abrandando o regime e, de uma hora para outra, sentiam-se isolados, confundidos com Pinochet. Viam como excentricidade aquilo que viria a ser uma profunda mudança de rumo da política americana.³³⁸

Falando em ditaduras internacionais, uma a uma foram tombando, Salazar em Portugal (1974), e, a reboque, a independência de Moçambique, terra natal de Ruy Guerra, além de Angola e Guiné, Franco na Espanha (1976), Reza Pahlevi no Irã (1979), Somoza na Nicarágua (1979), Idi Amin, Jean-Bedel Bokassa e Macias N’Guema na África (1979).

O período também marcaria a passagem brasileira rumo a um governo civil, contrariando o desejo de muitos extremistas, basta rememorarmos a morte de Vladimir Herzog, nos porões da Ditadura, ainda, em 1975, e a do operário Manuel Fiel Filho, no ano seguinte.

³³⁷ CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 618. V. 4.

³³⁸ GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 380.

A Abertura já estava em curso: lenta, segura e gradual, simbolicamente representada pelo desligamento do general Ednardo D'Ávila, comandante do II Exército (onde fora assassinado Herzog), e a demissão expedida pelo general-presidente Ernesto Geisel, em 12 de outubro de 1977, de Sylvio Frota, um dos bastiões da ala linha dura das Forças Armadas.

Para o pesquisador Ronaldo Costa Couto, esta deliberação tratou-se do evento mais importante do processo de distensão política, pois foi o momento em que Geisel, para garantir sua governabilidade, resolveu se impor diante das ações extremadas dos aparelhos repressivos.³³⁹

Em verdade, o regime ditatorial já não contava mais com o apoio de importantes grupos da sociedade, pela elevação do custo de vida e pelos excessos cometidos pelos órgãos de repressão, como a explosão de uma bomba na editora Civilização Brasileira, em 1970, notoriamente, conhecida por publicar “obras consideradas subversivas”, como a própria peça *Calabar*.

A sociedade civil se manifesta, e, os estudantes voltavam a protestar nas ruas das grandes cidades do país,³⁴⁰ demonstrando que a chamada Abertura política não contou apenas com a disposição governamental. Aliás, diversos movimentos sociais serão acolhidos pelas Comissões Pastorais da Terra (CPT) e nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).

Nestas manifestações, os expatriados já eram rememorados a partir da palavra Anistia estampada em alguns cartazes, desafiando o já citado Decreto 477 de 26 de fevereiro de 1969, que punia o aluno ou o professor que “[...] pratique atos destinados à

³³⁹ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**. Brasil: 1964-1985. 4 Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 192-193.

³⁴⁰ “A movimentação irradiou-se em graus variáveis de mobilização, pelo Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre. Um silêncio mostrava que aquela garotada era mais esperta do que se pensava e estava mais organizada do que se supunha, ninguém gritava ‘Abaixo a ditadura’. De maneira geral, a imprensa respeitava um código de cumplicidade: não fotografavam rostos e não se identificavam líderes”. GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 405.

organização de movimentos subversivos, passeatas, desfiles ou comícios não autorizados, ou dele participe”.³⁴¹

Ademais, o Brasil testemunhava uma espécie de generalização do movimento grevista, composto tanto por trabalhadores urbanos quanto trabalhadores rurais, que reivindicavam estabilidade, aumento salarial e também o fim do Estado do Arbítrio.

No final da década de 1970, em uma convenção nacional do partido Arena, o último general-presidente João Figueiredo, antes de apelar do poder já prenunciava a distensão política no país: “é para abrir mesmo. Quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento”. Concomitante, o Brasil testemunhava o fim do asfixiante AI-5 (Deixando de vigorar no dia 1º. de janeiro de 1979), ocasionando a volta do Estado de Direito e, na sequência, a aprovação da Lei de Anistia (Sancionada em 28 de agosto de 1979).

É deste período também a chamada reformulação partidária, momento em que acaba o bipartidarismo no Brasil, dando lugar para novas legendas como o PMDB, PP, PTB e PT. Juntamente a isso veio a divulgação das arbitrariedades cometidas no passado próximo e a esquerda retornaria a exercer um papel importante na realidade política do país, como discute Daniel Aarão Reis, na obra **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. O historiador brasileiro, ainda, sobre o novo lugar social de *Calabar*, acrescenta que: “Em 1979 a manhã chegou, finalmente. E a sociedade brasileira pôde repudiar a ditadura, reincorporando sua margem esquerda e reconfortando-se na ideia de que suas opções pela democracia tinham fundas e autênticas raízes históricas”.³⁴²

Cabe ressaltar que esta realidade também será objeto de estudo do historiador Russel Jacoby em **O fim da Utopia**. Todavia, nesta obra, o autor analisa a derrocada dos ideais utópicos, nas últimas décadas, não por acaso, inserindo o subtítulo “Política e Cultura na Era da Apatia”. O autor conclui que:

A ameaça mundial às democracias ocidentais desapareceu; o comunismo praticamente deixou de existir; o planeta pronto para uma comemoração, mas a atmosfera continua sombria e temerosa. O

³⁴¹ Decreto-Lei Nº 477, de 26 de Fevereiro de 1969. **Acervo da Ditadura**. Disponível em <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_14.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

³⁴² REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 9.

fantasma do declínio planetário e da anarquia é evocado numa série de livros. As coisas pioraram em vez de melhorar.³⁴³

A assertiva reafirma a indolência que assolava as sociedades contemporâneas do globo nas últimas décadas do século XX.

Em relação às produções artísticas, a Censura Federal fora reconfigurada, facultando mais liberdade de criação, no entanto, no campo teatral, Fernando Peixoto faria um franco balanço deste período, referindo não só à crise econômica (aumento do preço dos ingressos, riscos financeiros para produtores, falência de produções, desemprego de profissionais), mas, também, à crise ideológica que abateu a ribalta:

Crise econômica e crise ideológica se interpenetram numa situação bastante grave: o público não encontra interesse nos espetáculos, que inclusive perderam quase que por completo qualquer manifestação viva de teatralidade [...] Mais ainda: os homens que fazem espetáculos, encenadores ou atores, dramaturgos ou cenógrafos vivem num estado de insatisfação e tédio em relação ao que fazem.³⁴⁴

Dito isso, vejamos como se deu, sete anos depois, a retomada do projeto pelos dramaturgos e o diretor teatral.

A “ANÁLISE CRÍTICA E AUTOCRÍTICA DO TEXTO”: O REENCONTRO DE FERNANDO, CHICO E RUY

É, nessa atmosfera, que *Calabar* será retirada das gavetas³⁴⁵ da Censura Federal, para, enfim, na Era da Apatia, ser atualizada e encenada nos palcos brasileiros.

³⁴³ JACOBY, Russell. **O Fim da Utopia: Política e Cultura na Era da Apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 206.

³⁴⁴ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 210.

³⁴⁵ Antes da liberação, tivemos o conhecimento de uma leitura dramática do texto *Calabar*, o elogio da traição, em 22 de agosto de 1977, realizada no Teatro Ruth Escobar, seguido de discussões com Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto. Consultando a breve notícia, descobrimos que a leitura seria dirigida por Mário Masetti, assistente de direção do próprio Peixoto na montagem da peça em 1973, e lida pelos atores Carlos Alberto Santana, Cláudio Mamberti, Eliane Giardini, Francisco Milani, Marcus Alvisi, Maria Rita, Renato Consorte, Xandó Batista, Waterloo Gregório dentre outros artistas, que se revezariam na representação de alguns personagens em uma produção modesta, posto que o tempo não permitia um trabalho mais apurado. Os atores não utilizaram nenhum figurino, apenas realizando a interpretação das falas, para satisfação de estudantes, dramaturgos, críticos e fãs do compositor Chico Buarque. As canções seriam executadas ao vivo e o texto lido sem cortes. O jornalista David Lindenbaum, também reporta a leitura da peça com a perspectiva de quem esteve no

O diário de trabalho do encenador informa que o reencontro entre Buarque, Guerra e Peixoto se deu entre os dias 15 e 21 de agosto de 1979.

Era concordância geral que o texto aparentava estar muito datado. As discussões motivaram os dramaturgos a reescreverem o mesmo, com o auxílio de Fernando Peixoto, inclusive, revisando a própria estrutura da peça.

Com o advento da Abertura, a remontagem de *Calabar* seria um desejo coletivo dos dramaturgos e do diretor teatral, almejando ver materializado um trabalho que fora interrompido.

Nesta época, Fernando e Ruy trabalhavam juntos no roteiro *O Homem que tinha morte no corpo*, de 1979, (película que, infelizmente, não seria realizada) e resolveram amadurecer a ideia de retomar o antigo projeto.

Meses depois, precisamente, no dia 24 de janeiro de 1980, o novo Conselho Superior de Censura liberaria *Calabar* para maiores de 14 anos. O relatório sobre a peça fora redigido pela própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, alegando que a proibição não possuía fundamentação legal.³⁴⁶

Sobre este momento, cinco dias depois da liberação, Buarque avaliaria em um programa de TV: “[...] de repente não se seguiu mais a fechadura”.³⁴⁷ O compositor

Teatro Ruth Escobar. Ele mesmo aponta que o momento foi de muita emoção entre uma plateia constituída por mais de mil e quinhentas pessoas (na porta do teatro mais de trezentas pessoas tentavam, em vão, entrar). No final da leitura, o repórter registrou muitas palmas, risos, lágrimas e abraços, por testemunharem a primeira apresentação de *Calabar* em um palco teatral. Após a leitura dramática da peça, a mesa foi composta Fernando Peixoto, Ruth Escobar, Ruy Guerra e Chico Buarque. As dúvidas acerca dos aspectos históricos fizeram com que Guerra respondesse que: “A história é sempre feita pelos colonizadores; por isso tentamos mostrar o relativismo em chamar alguém de herói ou traidor”. Algumas questões do universo feminino são abordadas, como a ligação amorosa entre Bárbara e Anna de Amsterdã, que Buarque adverte: “Acho que tentar entender a relação das duas é cair um pouco no sentimentalismo....”, provocando muitos risos na plateia. Guerra completou que a relação entre ambas estava incompleta, não necessariamente, terminando de forma shakespeariana, ou seja, na morte de uma das duas. O repórter conta que uma das espectadoras comentou que muitas mulheres se identificavam com Anna e Bárbara. Com o passar das horas, o auditório começa a se esvaziar. No final, por volta das duas horas da madrugada, um grupo de atores, vestido de poncho, sai cantando o samba Boi Voador não pode: Quem falou no boi voador/Manda prender esse boi/ Seja esse boi o que for. (LINDENBAUM, David. “*Calabar*”: as emoções de uma peça proibida. **Isto É**, São Paulo, 31 Ago. 1977.)

³⁴⁶ CENSURA LIBERA “CALABAR” e o “Z” de Costas Gravas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 Jan. 1980.

³⁴⁷ CHICO QUEBRA TABU e passa tarde com Xênia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Jan. 1980.

completa que a Abertura possibilitara novos posicionamentos, conquanto, de modo geral nada havia mudado.

O encenador José Celso Martinez Corrêa, em 1980, também reconhecia: “Não há abertura. Há apenas a liberação de peças e filmes que servem para promover o espetáculo da abertura”.³⁴⁸ Naquela época, só para citar um exemplo, Buarque ainda seria duramente admoestado devido à letra de “Geni e o Zepelin”, da trilha sonora da peça *A Ópera do Malandro*.³⁴⁹

Segundo Peixoto, em 1979, a primeira iniciativa do trio seria realizar uma “[...] análise crítica e autocrítica do texto, em sua versão original, e do espetáculo abortado realizados seis anos antes”.³⁵⁰ Assim, neste procedimento, chegou-se à conclusão de que o tema continuava oportuno, pois muitos daqueles que foram considerados traidores da pátria, por terem feito determinadas escolhas, agora “[...] estão reintegradas ao panorama social e político brasileiro, quer porque saíram das prisões, quer porque voltaram do exílio”.³⁵¹

Inclusive, o próprio Ruy Guerra acabara de dirigir a peça *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata com produção de Ruth Escobar, cujo tema abordava a vilania praticada pelos órgãos de repressão contra operários de uma fábrica. Peixoto, que fora designado para fazer a crítica do espetáculo para o periódico **Movimento**, denominando com o sugestivo nome *A Descrição de Monstros*, conclui que a montagem “[...] Nos coloca diante da repressão em ação. Para não calar diante de crimes políticos recentes, que podem recomeçar a qualquer instante”.³⁵² O fato ilustra a nova linha de pensamento de ambos em 1979.

³⁴⁸ APESAR DO GOVERNO. **Veja**, São Paulo, p. 60-65, 14 Maio 1980.

³⁴⁹ O texto descreve que a Censura Federal estava sendo acionada por entidades como Lions Clube, Rotary, e associações de pais e mestres solicitando medidas contra a canção, por ser a mesma “atentória à moral e aos bons costumes”. MAIS PEDRAS CONTRA Geni. Agora, também na vida real. **Jornal da Tarde**, 04 Jan. 1980.

³⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³⁵¹ CALABAR – O ELOGIO da Traição de Chico Buarque e Ruy Guerra. Uma história de traição tenta vir a público, mais uma vez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Out. 1979.

³⁵² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 43.

Aliás, a crença nesta pertinência, continuaria por muitos anos, basta citarmos a declaração do Ruy Guerra, concedida há pouco tempo, quando o mesmo fora questionado sobre a importância da peça para contemporaneidade: “[...] a desobediência civil. O indivíduo tem que ter algum nível de desobediência”,³⁵³ referendando a propositura do pensador americano Henry D. Thoreau, e, materializada, principalmente, pelas marchas pacifistas de Mahatma Gandhi, na primeira metade do século XX.

A pesquisadora Rosangela Patriota, que se debruçou sobre o período que dista desde a escrita de *Rasga Coração* em 1972-74, seu “engavetamento” em 1977, e, liberação em 1979, portanto, trajetória similar a de *Calabar*, avalia que:

Apesar de todas as ressalvas, pertinentes ou não, ao processo de redemocratização, ocorrido em 1979, as liberdades constitucionais, paulatinamente, voltaram a fazer parte da vivência cotidiana do cidadão comum. Essa nova realidade produziu outros impasses: quais seriam as novas bandeiras de luta e de que forma encaminhá-las? Na verdade, não se pode esquecer que a dramaturgia da década de 70 foi profundamente marcada por temas e autores que, direta ou indiretamente, dialogaram com as discussões ocorridas no âmbito artístico, a partir de meados dos anos 50 e durante toda a década de 60. Não se deve ignorar que nesse universo estético e teórico surgiram dramaturgos, diretores, atores, atrizes e críticos afinados com os diversos trabalhos desenvolvidos no período. Eles foram considerados, no interior da história do teatro brasileiro, como responsáveis por uma maneira de interpretar a realidade, bem como faziam parte de um dos momentos de tentativa de ‘conscientização da sociedade’. Este projeto, no entanto, foi derrotado no âmbito da luta política, e a partir daí surgiram experiências qualificadas como ‘arte de resistência’.³⁵⁴

Peixoto, ilustrando a citação acima, considerou que o Brasil havia mudado desde então, por isso a nova montagem teria três camadas: “O século 17, quando se dá a ação, 1973, quando a peça foi proibida e, finalmente, aos dias de hoje”.³⁵⁵ Teoriza ainda que as lutas sociais forçavam o governo a ceder. A prova incontestável seria a Abertura

³⁵³ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.

³⁵⁴ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 49.

³⁵⁵ CALABAR – O ELOGIO da Traição de Chico Buarque e Ruy Guerra. Uma história de traição tenta vir a público, mais uma vez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Out. 1979.

que, além de exercer influência sobre os parâmetros censórios do governo, também, contaminaria a própria retomada da produção da peça.

No intervalo entre 1973-1974, Peixoto já refletia sobre esse tema, postulando que toda produção era “um processo de trabalho concreto e historicamente situado”.³⁵⁶ Parafraseando o autor, o texto, que serve de alicerce para uma montagem, precisava ser submetido ao seu momento histórico e a uma interpretação crítica de todos os agentes envolvidos na produção como atores e público. Não por acaso, Fernando utiliza o verbo engravidar para referir-se a este processo, pois o mesmo acreditava na concepção de um novo ser: “A reprise, portanto, nunca se reduz à mera repetição. Ela é, na verdade, uma recriação que combina esquematismos fixos com o dinamismo da atuação no aqui agora do teatro”.³⁵⁷

A ideia seria materializada, no caso da recepção criadora ocorrida com o diretor teatral Fernando Peixoto, ao traduzir/encenar a peça *Don Juan* de Molière, agregando uma característica rebelde, em 1970, no lugar da hipocrisia, que predominava na figura dramática seiscentista construída pelo dramaturgo francês.³⁵⁸

Sem dúvida, seria a concretização artística da propositura do crítico Bernard Dort: “[...] encenar uma peça não é traduzir mais ou menos fielmente, em linguagem cênica, um texto que já possuía uma plena existência no papel: é conferir existência a este texto – uma existência diferente para cada espetáculo”.³⁵⁹

³⁵⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 220.

³⁵⁷ GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

³⁵⁸ Sobre este processo, Peixoto declararia: “Em 1970 vivíamos um determinado tipo de problemas e nossas opções se faziam dentro de um quadro preciso [...]”. (PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 129.) A propósito, sobre esta reflexão, consultar a análise da pesquisadora Eliane Alves Leal. (LEAL, Eliane Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan: A recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira**. 2010. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.)

³⁵⁹ DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 400.

Portanto, alguns anos depois, o diretor teatral, que acreditava que o “teatro é uma arte que se escreve no vento”,³⁶⁰ se manteve fiel a seus princípios, como atesta a citação abaixo:

É a ocasião de retomar um projeto que foi interrompido nos mais difíceis anos de repressão. Mas encenar *Calabar* agora não significa refazer o espetáculo anterior. Nem mesmo partir do texto original. Tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais, a forma de encarar a temática, ainda que esta nos pareça vigente e essencial. Revemos o texto, fala por fala, questionando personagens e estrutura. Cerca de dez horas de trabalho. Tudo gravado.³⁶¹

A propósito, tivemos a posse desse valioso material, que, sem demora, foi transcrito e criticamente difundido nesta pesquisa. Em uma das fitas, identificamos na fala de Fernando Peixoto, novamente a perda da especificidade histórica, da primeira versão da peça: “Tem coisinhas, inclusive, da peça que são piadinhas com data. Isso eu tenho certeza que deve ter. Eu não lembro quais, mas eu sei que tem”.³⁶²

O encenador também percebe este movimento enquanto rememorava a montagem de 1973, chegando ao ponto de comemorar uma espécie de amnésia:

[...] o que eu tentei fazer foi botar o espetáculo de novo na minha cabeça pra tentar fazer um confronto dele e ver o que seria útil. Isso não deu muito pra fazer porque eu fiquei preso demais a tentar lembrar as coisas, uma coisa me parecia tão distante, tudo. Me passou a sensação exata de que nada daquilo poderia ser reproduzido inclusive porque se eu tentar eu vou enlouquecer, porque realmente é um negócio que eu não lembro mais, não lembro, isso eu acho ótimo porque foi um fantasma que eu tirei da cabeça.³⁶³

No entanto, a seguir, vamos constatar que os fantasmas não desapareceram completamente.

³⁶⁰ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. 2 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 225.

³⁶¹ Id. (Org.). **Programa de Calabar – O Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³⁶² Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

³⁶³ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

NOVOS ARTISTAS PARA UMA NOVA MONTAGEM TEATRAL

No dia 14 de setembro, Fernando relata, em seu caderno de direção, que o projeto despertou a atenção dos atores/produtores Renato Borghi, Martha Overbeck e seu esposo Othon Bastos. Além disso, esclarece, em seus registros, que apenas por uma questão de agenda não poderia contar com Fernando Torres e Fernanda Montenegro, pois estavam envolvidos em outro projeto.

O diretor menciona o espetáculo *É...* (1977), de Millôr Fernandes e direção de Paulo José, como justificativa para a impossibilidade da reedição da parceria com a Fernando Torres Diversões, na produção do espetáculo.

Não obstante, Peixoto e o casal Bastos e Overbeck, além de trabalharem juntos em *Um grito parado no ar* de 1973, também haviam encenado o premiado *Ponto de Partida*, em 1976. Também merece destaque o espetáculo *Mortos sem sepultura* de 1977, com Bastos, Peixoto e o encenador Hélio Eichbauer, reforçando as vinculações históricas destes profissionais do teatro na organização de uma cultura de qualidade e de oposição no Brasil.

O programa do espetáculo da segunda versão, um verdadeiro livreto com exatas quarenta laudas, conta-nos como se deu esta nova parceria, através da perspectiva dos produtores, via depoimento do próprio Renato Borghi. É um testemunho esclarecedor por ampliar a percepção do processo de recepção da peça, a partir de outra visão receptiva.

O registro, apesar de ter sido datado de 1980, remonta a um fim de tarde na capital mineira, no final do ano anterior. Borghi relata que todos os artistas estavam exaustos, depois de meses de apresentações, em várias cidades, da peça *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal, produzido pela companhia Othon Bastos, e música homônima composta, mas não gravada, por Chico Buarque, em que foi possível auferir um pequeno lucro, sem deixar de discutir temas importantes como a Anistia. O relato assinala os novos temas que irão marcar algumas produções teatrais deste período.

A expectativa do que fazer após o encerramento da temporada já estava presente, porém, concomitante, outro sentimento era perceptível. O ator Borghi revela-nos que:

Não era só o fim de uma peça; parecia mais o fim de uma etapa. Nos últimos dez anos estivemos aí, fazendo teatro... procurando segurar a cabeça... tentando refletir em cena... Essa atitude me parecia a mais eficaz para um tempo de opressão, violência e castração intelectual. Pensar, resistir, refletir, criticar, repensar. Fizemos isto em quase todos os trabalhos que realizamos nesta última década. E não fizemos só para o público, mas também para nós e por nós mesmos.³⁶⁴

Esta marca do grupo instigava questionamentos como: qual seria a linha de trabalho a seguir com a distensão política? Durante a conversação, um interlocutor alega que seria como se o Brasil não possuísse memória. O outro manifesta que a impressão que se dava diante destas indagações é que a Abertura tivesse desvencilhado o país de injustiças sociais seculares como em um passe de mágica.

O relato ainda se refere à uma observação de Bastos de que a *troupe* estava compromissada com uma arte fundamentalmente crítica, mas também envolvida com o sentimento de esperança, que nutriam as produções artísticas realizadas pelo grupo.

O ator Othon Bastos também manifesta o desejo de escrever algo por si mesmo. Borghi interrompe a fala do parceiro, com a leitura do noticiário daquele dia, destacando a repressão policial a uma manifestação de trabalhadores da construção civil, reivindicando “pão, salário e feijão”, ocorrida na avenida Afonso Pena, em Belo Horizonte. O protesto terminou com a morte de um operário e de um soldado, e, contava com a entrevista de um executivo, lamentando a destruição de um carro, creditando aquela situação à postura permissível do governo após a Abertura, pois o mesmo acreditava que brasileiro tem que ser controlado, do contrário, o país viraria uma desordem.

Renato Borghi encerra a leitura da notícia, e, Bastos completa, resoluto, que gostaria de escrever sobre a opinião desse indivíduo:

É isso amigo, queria escrever sobre esse executivo que acha a abertura grande demais. Queria entrar na casa dele. O sujeito é um infeliz – nem rico pode se dizer que seja... Mas defende um fusca com mais empenho do que defenderia a vida de um irmão. Acho que gostaria de fazer um cordel de classe média. Um espetáculo muito louco, partindo da linguagem e dos signos da comunicação de massa. Um ritual da

³⁶⁴ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

sociedade de consumo. Uma grande comédia, absurda, mas dotada de uma sacanagem muito coerente.³⁶⁵

Neste colóquio ainda restaria espaço para abordar sobre a realidade vivenciada no ABC paulista, com as greves de operários, a partir de 1978, reivindicando justiça e democracia. É passível que esse movimento poderia servir como matéria-prima para uma nova montagem teatral.

Assim, diante da impossibilidade companhia pesquisar profundamente sobre o tema, surge o interesse em trabalhar com um texto que possa retomar a importância do teatro, também, pensando em nível de investimento, contando com uma equipe de proporções maiores, ou seja, “[...] reassumir uma força que, na última década, ele perdeu muito. A censura, além do terrorismo cultural, exerceu também o terrorismo econômico, levando tantos produtores à falência, proibindo espetáculos de texto liberado, no ato do ensaio geral”.³⁶⁶ O relato reforça a percepção, a partir de outras perspectivas, dos prejuízos provocados pela repressão cultural.

Neste momento, um dos interlocutores rememora a saga de *Calabar*, e seus incidentes ligados à produção de Fernando Torres. Um dos atores recorda a importância econômica que o premiado espetáculo *As amantes de Madame Vidal*, de Louis Verneuil, sob a direção do próprio Torres, e participação de Fernanda Montenegro, em 1973, obteve, abrandando o prejuízo gerado pelo aborto de *Calabar*.³⁶⁷ Recentemente, Montenegro rememorou aquele momento: “[...] o desespero após a censura foi tanto, pelo prejuízo e pelo medo de uma retaliação mais violenta, que sequer guardamos a documentação da peça”.³⁶⁸

³⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ruy Guerra revelou que, certa vez, reencontrando Fernanda Montenegro, casualmente, em um aeroporto, escutou de forma carinhosa, da mesma, que ele ainda a estava devendo desde *Calabar*. (Cf. GUERRA, Ruy. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa).

³⁶⁸ FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, *Calabar* faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

Desse modo, imediatamente, resolvem dirigir a uma livraria para adquirir a publicação de *Calabar* para uma releitura, agora sob um novo contexto, haja vista que o texto havia sido lido apenas por um dos membros do grupo no período de mordança da montagem. Diga-se de passagem, naquela época, a publicação, em sua 12^a. edição, já era um dos maiores *best-sellers* dos últimos anos, vendendo mais de 80 mil exemplares.³⁶⁹

Segundo o autor Renato Borghi, a leitura fora célere e emocionante. Todos admitiam que se tratava de um texto de qualidade, seja pelo tema abordado, seja pelo apuro literário.

O ator ainda recorda a capacidade inflamável da peça, por se tratar de um tema candente: “A discrepância entre o ato de trair e a coisa traída: Talvez trair, em determinadas contingências, fosse a tomada de uma posição que contrariasse ou agredisse o Poder Instituído”.³⁷⁰ E, também, como a História, muitas vezes, possui a prerrogativa de transmutar bravura em aleivosia.

A perspicaz leitura do diretor teatral Fernando Peixoto da peça, também denota, claramente, a relação passado/presente manifestada em *Calabar*:

O que interessa ao texto é o comportamento dos homens entre eles, 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 dos homens num mundo de guerra e paz.³⁷¹

Corroborando, ainda, com esta premissa, a análise do crítico Claudio Pucci, celebrando a re-montagem de *Calabar* como um cômico estímulo ao pensamento:

Mas a ideia não é reabilitar a ‘denegrida’ imagem de *Calabar*, mas sim considerar que traição, como tantas outras coisas que são dadas como ‘certas’ é uma questão de ponto de vista; e que até hoje tem gente sendo sacrificada por não estar de acordo com a ‘História’ que continua sendo escrita pelos dominadores, flagrante minoria.³⁷²

³⁶⁹ ROLDÃO, Oliveira. *Calabar: salada de dúvida*. **Movimento**, São Paulo, 11 Maio 1980.

³⁷⁰ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar – O Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³⁷¹ Id. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 156.

³⁷² PUCCI, Claudio. Quando o bom humor também faz pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 Maio 1980.

Retornando ao Programa da Peça, o autor Renato Borghi reitera que, de fato, no início da década de 1970, estavam todos sendo mutilados, como narra a canção da peça *Cobra de vidro*, mas que, apesar das lesões, tudo se refaz, como a cauda do lagarto da fauna brasileira. Seu maior interesse em *Calabar*, com a perspectiva de um leitor de 1980:

[...] é o sentimento colonizado – o sentido de colônia que ele traz impregnado em cada linha do texto. É uma peça de raiz. A obra tem uma amplitude maior que a nacional; ela tem a raiz plantada na América Latina – perpetuamente invadida, explorada, impedida de encontrar sua verdadeira identidade e decidir seu destino.³⁷³

No entanto, apesar do interesse pelo projeto, ambos admitem que o texto apresentava uma estrutura desordenada, mas é justamente este caos literário que seduz Renato Borghi e Othon Bastos, pois compreende uma sequência de cenas que compõe um grande painel. O sarcasmo e a comédia coabitam no mesmo texto, sempre abordando o ser humano.

Desta maneira, ante os desafios de encenar *Calabar*, os produtores/atores, se dispõem a iniciar um novo projeto teatral, contando com a anuência de Marta Overbeck.

O diretor Fernando Peixoto, escreve em seu caderno de direção, que, no dia 7 de janeiro de 1980, no teatro paulista João Caetano, começava a formatação da peça. A estreia ficaria marcada para 1º. de Maio, dia Mundial do Trabalho, que longe de um desaforo, tratava-se de uma mera coincidência.³⁷⁴

O encenador, depois de alguns anos, voltaria para o Teatro onde fora consagrado por espetáculos importantes como *Tambores da Noite* e *Frei Caneca*, ambos de 1972, e, *Frank V*, no ano subsequente.

É evidente como a obra do diretor teatral denota que a impetuosa repressão havia vitimado muitos artistas,³⁷⁵ mas não havia conseguido asfixiar todos eles. Pelo

³⁷³ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

³⁷⁴ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 02 Abr. 1980.

³⁷⁵ Eximindo-nos de uma leitura idealizada da classe artística, sabemos que muitos profissionais do meio, resgatando o verso de Chico Buarque e Ruy Guerra, optaram por acreditar que vencia na vida quem dizia sim.

contrário, muitos estariam, paradoxalmente, fortalecidos. Realizando uma autocrítica, Peixoto, em 1980, admitia que os Tempos Sombrios serviram, também, como experiências elucidantes sobre caminhos que foram incapazes de produzir o efeito pretendido, como, por exemplo, o radicalismo esquerdizante.³⁷⁶

No entanto, os princípios do encenador não seriam afetados, pois o mesmo continuava acreditando no potencial do teatro como fomentador de reflexão crítica, e não um oráculo da verdade.

Assim, além da expectativa natural da nova montagem, existia outro sentimento, este dissonante, na qual o crítico Nirlando Beirão compartilha com seus leitores, antes da estreia do espetáculo:

Não terá o Calabar de Chico e Ruy fenecido, ao longo de tanto tempo, na geladeira da censura? [...] Quem se abalará a comparecer a um teatro para escutar o Fado Tropical ou analogias entre o Brasil holandês e o Brasil do general Médici? Será possível dar nascimento a um Calabar que não seja rançoso, precocemente envelhecido.³⁷⁷

Meses depois, Nirlando Beirão teria sua resposta, através de uma entrevista não-publicada, de Fernando Peixoto admitindo este “fenecimento” de *Calabar*:

Quanto ao novo Calabar, de 80, eu acho que a peça perdeu alguma coisa, não sei o que, sei lá, perdeu a oportunidade, não aguentou o tempo. Tive grandes problemas de montagem. Pela primeira vez. Eu não fiz o espetáculo que queria fazer, em parte por culpa minha. Houve um desentendimento meu com a produção do espetáculo, que começou, pra mim, no primeiro dia de ensaio. Só duas pessoas perceberam. Eu mesmo não achei que fosse grave. Não estou querendo me isentar de culpa nisso, não, nem culpar a produção dizendo que sou inocente. Mas fui levado, pouco a pouco, a fazer, quem sabe até por uma dolorida inércia, um espetáculo que eu não queria fazer e que tinha excelentes instantes mas que ficou indiferente para mim... É uma coisa meio complicada...[...].³⁷⁸

Ainda nesta mesma entrevista, Peixoto voltaria a declarar que *Calabar 1980* havia se tornado uma árdua experiência. O mesmo isentaria novamente os membros da Companhia Othon Bastos Produções Artísticas, contudo, reforçaria que o sistema de

³⁷⁶ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 213.

³⁷⁷ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 02 Abr. 1980.

³⁷⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 69-70.

produção daquele período na qual a companhia estava submetida era a responsável direta pela interferência no processo criativo da peça.

O entusiasmo do diretor teatral comprovado no áudio gravado do seu encontro com Chico Buarque e Ruy Guerra em 1979, contrastam com o desapontamento lido na citação acima. Em uma avaliação de Othon Bastos, acerca da remontagem da peça, temos algumas pistas sobre o que aconteceu:

Foi muito complicada. Primeiro foi uma... porque nós não queríamos fazer o espetáculo, nós não queríamos a peça, ser feito a peça como tinha sido feito a peça, dirigido pelo próprio Fernando em 73. Nós estávamos fazendo isso em 80, quer dizer sete anos, oito anos depois, sete anos depois. Então nós não queríamos trazer nada do passado, não queríamos virar estátua de pedra, olhar pra trás e virar estátua de sal. Não é estátua de pedra, é estátua de sal. Não queríamos isso, queríamos uma coisa nova. Aí falamos pra Ruy Guerra e pra Chico que reduzisse o *Calabar* pra que transformasse esse espetáculo numa batalha palaciana, que seria pra gente tentar reduzir isso para nove ou dez personagens e que houvesse toda essa trama palaciana, essas grandes sacanagens que acontecem, porque a gente queria jogar isso inclusive no sentido do que estava acontecendo no país.³⁷⁹

A transcrição não constitui mera curiosidade de bastidores. Para esta pesquisa, trata-se de um fragmento importante da recepção dos artistas, em relação à nova montagem. Vejamos outros indícios da historicidade presente no distinto “horizonte de expectativas” dos agentes envolvidos na peça, a partir da continuação do relato de Bastos:

Então nós queríamos esse negócio. O Chico e o Rui prometeram isso, quando de repente tudo preparado, elenco praticamente contratado, teatro para estreiar, já vendido a estreia no período de 40 dias de ensaio, quando nós recebemos o texto, o texto exatamente igual, eles não mudaram uma vírgula, uma palavra, e acho que eu, nós ficamos até magoados com isso, porque achamos que não foi legal o que foi feito. Não mexeram, ficaram vinte dias com a peça na mão e não mexeram na peça. Nem cortaram uma frase, por exemplo na página 15 cortamos uma vírgula, um ponto ou pusemos exclamação, não sei porque mas nós colocamos exclamação. Nada! A peça veio integral e aí já não dava mais tempo. Aí começou... já começou um trabalho que não foi estimulante, não foi legal, porque nós... aí aconteceu, foi uma coisa muito tensa, muito trabalhosa, muito difícil de ser feito, botar quarenta pessoas em cena, trinta pessoas em cena com mais músicos,

³⁷⁹ Depoimento de Othon Bastos concedido aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 2-3 de agosto de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

mais não sei o que... era bastante gente. E a produção ficou muito cara pra gente. Nós tínhamos uma possibilidade de trabalho mas aquilo ficou muito mais. Nós não perdemos, mas também não ganhamos absolutamente nada. Nós conseguimos... Então o que aconteceu, já quando a gente foi fazer o espetáculo já tinha uma série de problemas [...].³⁸⁰

Estes depoimentos reforçam a percepção de que *Calabar 1980*, não trouxe uma satisfação plena para os profissionais envolvidos, ao contrário dos anseios registrados no Programa do Espetáculo, como verificamos a seguir.

Marta Overbeck comenta que a escolha de *Calabar* contemplava a necessidade do grupo em redescobrir o contentamento de encenar, aliado a retomada de um trabalho de conscientização do público. Para ela, o dilema de Domingos Fernandes Calabar estava sendo ressignificado, no Brasil de 1980, igualmente, vítima de invasões e influência externa. A atriz acreditava que, se o público através da estroinice pudesse refletir sobre o estado das coisas, a partir da matéria histórica, o espetáculo teria atingido seu objetivo.

O ator Othon Bastos, no mesmo documento, ratifica este pensamento, declarando que sentia a necessidade de retomar espetáculos prazenteiros, desvencilhando-se da figura austera, segundo ele alimentada pela vigorosa imagem de Corisco, imortalizada pelo ator no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), do cineasta Glauber Rocha: “Por que carregar esta mística, ser o reflexo de outros? Trair a minha vontade, para aceitar a dos outros? Prefiro ser chamado de traidor”.³⁸¹

Bastos, inclusive, se compara à própria figura histórica de Calabar, pois, o mesmo rechaça a figura do paladino da justiça social. Em seguida, o texto indaga até quando aceitariam a influência cultural externa, e até quando assim será? Desse modo, o espetáculo era dedicado aos desejosos por mudanças.

³⁸⁰ Depoimento de Othon Bastos concedido aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 2-3 de agosto de 2001. Não publicado. (Acervo NEHAC)

³⁸¹ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar – O Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

A REELABORAÇÃO CÊNICA DE *CALABAR*

Tempos depois, o encenador teatral Fernando Peixoto produziria um relato formal sobre a remontagem de 1980, especialmente para o programa da peça sintetizando outras declarações feitas pelo próprio diretor, e que revelam estar em sintonia com os demais artistas envolvidos no novo espetáculo.

Em suma, o mesmo destaca a proposta do texto em processar a matéria histórica em elemento questionador do presente, por exemplo, controvertendo valores vigentes naquele período com bom humor, e, muitas vezes, utilizando o grotesco.

Privilegiado pelo efeito de distanciamento, o crítico teatral Alberto Guzik teorizava que a história do teatro brasileiro fora caracterizada pela busca por uma identidade: “Tivemos a onda Brecht, a onda teatro engajado, a onda teatro nordestino, a onda teatro do deboche”.³⁸² A citação é pertinente, pois percebemos que *Calabar 1980* é a síntese destas fases, incluindo novas perspectivas, para velhos impasses.

A derrisão, ou seja, a presença do sarcasmo e da ironia, também, será efetivada, na concepção cênica da peça. Esta nova roupagem é justificada pelo próprio Fernando ao afirmar que, apesar de o texto ser praticamente o mesmo, a elaboração do espetáculo seria muito diferente da peça de 1973, pelo simples fato de que o Brasil não era mais o mesmo. Vejamos o que o autor tem a dizer no início da década de 1980:

[...] sem dúvida hoje, e quando a opinião organizada e as batalhas das forças populares e democráticas obrigam o regime a fazer certas concessões, o teatro, juntamente com os demais setores culturais, precisa elaborar condições materiais e ideológicas para tentar um expressivo salto qualitativo, buscando a ampliação efetiva do diálogo sociopolítico, voltando a ocupar espaço como instrumento de análise da realidade objetiva.³⁸³

Além desta abalizada convocação, Peixoto acrescenta que o fio condutor continuaria sendo a traição, mas agora contando com um novo elemento: as marcas da colonização. O próprio cartaz de divulgação do espetáculo, elaborado pelo artista Elifas

³⁸² GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista USP**, n. 14, p. 15, 1992.

³⁸³ PEIXOTO, Fernando. Por uma cultura crítica e democrática. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 13-14.

Andreato, alude a este tema, com uma tatuagem representada por uma garrafa de Coca-cola, enrolada por uma serpente, reportando diretamente ao símbolo do capitalismo na marca multinacional de refrigerante.

Paradoxalmente, a peça seria apoiada pelo programa cultural Philip Morris, contando com uma imagem no canto inferior direito, junto à ficha técnica do espetáculo, de uma cartela de cigarros da marca internacional Galaxy, com os dizeres “A decisão inteligente”. Ao lado da figura, uma frase informativa revela que os atores vestiam calças Lee.

Segundo a fala do próprio diretor, se dantes, em 1973, a proposta se resumia a uma interpretação crítica da História a partir da questão da traição, nesta remontagem, a mesma História seria reexaminada através do diálogo entre o passado e o contemporâneo dos artistas. Este amálgama entre o Brasil Colônia e o Brasil da Redemocratização, vivenciado pelo diretor, seguramente, suscitaria novas percepções:

No fundamental, entretanto, nossa obstinada crença na liberação nacional e na unidade das forças democráticas contra o arbítrio e a violência, faz com que nossos objetivos permaneçam provocar o debate de ideias, a revolta dos sentimentos, a desconfiança pelo que nos é apresentado cotidianamente como ‘normal’, ‘certo’, ‘eterno’, ‘rotulado. Sabemos que o interesse dos dominadores é divulgar a mistificação. E nos desistimos de buscar a verdade, certos que a sociedade precisa ser transformada.³⁸⁴

Fernando Peixoto conclui que, através da alegria, pretendia provocar reflexões no público integrante de uma nação ainda submetida à influência externa, de várias maneiras, a um país verdadeiramente democrático. Dito de outra forma, sem acreditar no formalismo gratuito, o diretor nunca negaria a importância fundamental da teatralidade.

Apoiar-se na alegria, significou seguir um movimento geral do teatro brasileiro, que, com o enfraquecimento da ditadura civil-militar, distancia-se da linguagem política e engajada, para refugiar-se na derrisão, por isso o diretor declarou: “‘Calabar’ de agora transcorre num ambiente que se parece um pouco com circo,

³⁸⁴ Id. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

cabaré, zorra”.³⁸⁵ Em outro relato, Fernando Peixoto afirmaria para Buarque e Guerra: “[...] a gente precisaria passar uns quinze dias ensaiando só na base do cinismo”³⁸⁶.

Ademais, o descomprometimento com a reabilitação de Domingos Fernandes Calabar permanecia existindo na nova versão (os próprios autores se eximem desta responsabilidade, pois admitiam que não tinham conhecimento documental para tanto³⁸⁷), no entanto, Peixoto acrescenta que a conjuntura impele a refletir se ele deveria ser anistiado ou não,³⁸⁸ por isso a necessidade de continuar mantendo Calabar ausente no palco.

Uma matéria publicada na revista **Isto É**, em 1980, confirmava que o espetáculo havia se submetido a uma verdadeira cirurgia plástica.³⁸⁹ A exemplo dos artistas, o crítico Roldão Oliveira admite que a reflexão sugerida pela peça ainda era pertinente. Se outrora havia a contradição entre aqueles que pegavam em armas com uma ditadura política e aqueles que se apossavam do poder para se submeter aos imperialistas, no início da década de 1980, com o advento de tantas transformações políticas, outros paralelos poderiam ser realizados:

A atualidade desta questão pode ser verificada no caso recente da intervenção da União Soviética no Afeganistão: será que as pessoas que defendem esta intervenção são traidores da pátria? Ou são traidores os que se rebelam contra esta intervenção? O que motiva os dois lados? Veja outro exemplo: acusam Fidel de traidor por causa da dependência de Cuba em relação à União Soviética. Mas será que ele tinha outra alternativa para fazer frente ao imperialismo americano? Tinha ou não?³⁹⁰

Ciente destas possibilidades, cenicamente, *Calabar* continuaria se isentando de oferecer respostas, mas, por outro lado, propiciaria uma “salada de dúvidas” para o

³⁸⁵ CALABAR, A DÚVIDA na História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 35, 08 Maio 1980.

³⁸⁶ Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto acerca da montagem *Calabar – O Elogio da Traição*. Transcrição nossa. (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC)

³⁸⁷ De “Cala a Boca, Bárbara”, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. Acervo pessoal de Chico Buarque.

³⁸⁸ UMA PROPOSTA DE anistia para Calabar, Numa saladinha teatral. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 21, 08 Maio 1980.

³⁸⁹ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 02 Abr. 1980.

³⁹⁰ ROLDÃO, Oliveira. Calabar: saladinha de dúvida. **Movimento**, São Paulo, 11 Maio 1980.

espectador que seria instigado a pensar naquilo que é normal e eterno. O compositor Buarque concordaria com Fernando Peixoto através da citação a seguir:

[...] o que estamos fazendo é uma discussão pertinente sobre o que nos deu a História oficial brasileira e a verdade. A primeira nos mostra Calabar como um traidor. E aí eu pergunto: traiu o Brasil? Como, se este país ainda não existia autonomamente? O Brasil era uma colônia de Portugal, que, por sua vez, estava atrelado à Espanha de Felipe. Calabar não traiu a pátria pela simples razão de esta ainda não existir como tal.³⁹¹

Assim, investigando a recepção da remontagem da peça, percebemos algumas características desta nova produção revelando, indiscutivelmente, as marcas de um novo contexto histórico apresentado no início deste capítulo, como por exemplo a debilidade econômica na produção teatral. O próprio Fernando Peixoto, em um balanço do teatro brasileiro apresentado na obra **Teatro em Questão**, relata suas expectativas nada animadoras sobre as condições do teatro, no início da década de 1980, na qual *Calabar* iria inaugurar.

O diretor alega que não falar de crise no Teatro Brasileiro seria ingenuidade, principalmente, em se tratando da precária infraestrutura disponível para a atividade teatral naquele período.³⁹² No texto, o profissional do teatro acrescenta ainda que a sustentação econômica da dramaturgia nacional é quase inexistente, e, desabafa com sua honestidade habitual:

Imerso numa sociedade em crise, esgotado em sua potencialidade criativa, ameaçado pela diminuição constante, o teatro empresarial tradicional realizado em São Paulo e Rio, nestes últimos anos, não desperta interesse nem provoca surpresas.³⁹³

Salvo honrosas exceções, segundo Fernando Peixoto, como foi o caso de *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho.³⁹⁴ Dessa forma, se quantitativamente a

³⁹¹ CALABAR, ENFIM LIBERADO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 Jan. 1980.

³⁹² O diretor denotaria este estado de vacilação da dramaturgia nacional, durante toda a década de 1970, como podemos constatar em seus textos, produzidos neste período.

³⁹³ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 74.

³⁹⁴ Para saber mais, consultar: BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho: O olhar antropológico para a cena e a história brasileira**. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

produção de peças tenha sido relevante em 1980, qualitativamente, o resultando seria o inverso.³⁹⁵

Prossigamos analisando as rupturas e permanências deste processo. Destacamos o barateamento da produção, como aconteceria na formação do novo *casting* de *Calabar 1980*, que, ao contrário da primeira versão, seguiria uma linha mais comedida.

Notem que dos mais de 40 personagens da primeira montagem, restaram por volta de 20 da encenação de 1980, dentre eles o Frei Manoel do Salvador, representado por Sergio Mamberti, que havia trabalhado na peça *Tiro ao Alvo* (1978), Mathias de Albuquerque/Maurício de Nassau por Othon Bastos, Bárbara e Anna de Amsterdam, interpretadas por Tânia Alves (que, inclusive, havia feito a personagem Terezinha na versão paulista da peça *Ópera do Malandro*, em 1979) e Martha Overbeck, respectivamente. O oficial holandês encenado por Osmar di Pieri, Sebastião do Souto por Renato Borghi, Henrique Dias (e papagaio Ôba) por Gésio Amadeu, que havia trabalhado no espetáculo *É Fogo, Paulista* (1979), Felipe Camarão (e escrivão) por Miguel Ramos, e, por fim, Elias Andreato como funcionário da Companhia das Índias Ocidentais, dentre outros atores como Ariel Moshe, Dadá Cyrino, Édsel Brito, Ina Rodrigues, Luís Braga, Luis Carlos Gomes, Mercedes de Sousa, Mônica Brant, Samuel Santiago, Wilson Rabelo e até o coreógrafo tcheco Zdenek Hampl, que, amparado por suas feições europeias e pelo sotaque marcante, faria uma ponta como um pintor da comitiva nassoviana (O convite ao coreógrafo não seria uma forma de diminuir os custos da produção?).

Reparem como a nova concepção cênica se manifesta na própria definição do perfil do elenco. Peixoto, Ruy e Chico foram unânimes em deliberar que o melhor ator para permanecer na montagem fosse Lutero Luís marcado por “aquela coisa mais popularesca”.³⁹⁶ Neste mesmo documento, descobrimos que, inicialmente, Fernando Torres e Fernanda Montenegro, seriam convidados para representarem Mathias/Nassau

³⁹⁵ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 61.

³⁹⁶ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

e Bárbara, respectivamente. Mas estariam eles adequados “aquela coisa mais popularesca”?

Questionado em uma entrevista, em 1980, sobre a remontagem, Chico reconhecia a modesta produção comparada ao projeto do espetáculo anterior, sintetizando as rupturas e permanências através de sua própria recepção:

Calabar não é mais um grande musical, nem temos as condições econômicas de montagem que tínhamos em 1973. Não há mais aquele número todo de figurantes. E menos grandioso. Não é mais possível, a não ser com subvenções especiais. Empresarialmente é inviável montar um espetáculo com aquelas proporções.³⁹⁷

O diretor teatral aproveita a deixa para também participar deste debate, contribuindo com sua perspectiva, através de uma declaração concedida no mesmo ano, quando indagado sobre os perigos da produção cênica, sem o apoio das subvenções do Estado:

Produzir hoje é uma aventura mais perigosa do que nunca. O preço do ingresso é assustador. E não pode ser diminuído, pois corresponde a uma imposição de gastos. E o preço de produção é assustador. Não é uma questão teatral: é o caos econômico e financeiro do sistema, a inflação gigantesca, etc. Então é um beco sem saída neste sentido, pelo menos aparentemente. Pior: o preço de aluguel da casa de espetáculo é, literalmente, um roubo. O capitalismo tem uma extraordinária capacidade de viver do roubo... (risos).³⁹⁸

A declaração permanece atual. Não faz muito tempo, a atriz Fernanda Montenegro, coprodutora da peça em 1973, manifestaria seu descontentamento com as condições de produção: “Só se faz tanto monólogo hoje porque é o que dá para produzir”.³⁹⁹

O grupo, que outrora havia participado do Coro dos Moradores, seria reduzido drasticamente, de acordo com o orçamento. Justamente, um setor importante da montagem, como atesta Peixoto, durante a discussão cênica com Buarque e Guerra, no período de gestação da remontagem da peça, em 1979:

³⁹⁷ SILVEIRA, Emília. Calabar de Chico Buarque e Rui Guerra. Um elogio da traição: mas o que é ser traidor? **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Fev. 1980.

³⁹⁸ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 62-63.

³⁹⁹ FERNANDA MONTENEGRO, ‘EU é um outro’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 Maio 2013.

No fundo, se não houver um coro, digamos, usando uma palavra meio primitiva demais, um cantador, um personagem comentando criticamente com a plateia o que está sendo dito vai ter que ser transado. Entende? [...] alguém têm que assumir uma posição crítico-narrativa.⁴⁰⁰

Além da reconfiguração do elenco, o espaço do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, também, seria substituído pelo Teatro São Pedro em São Paulo, pois a nova montagem não careceria de um grande espaço, como fora as pretensões de 1973.

Assim, esta diminuta equipe banquetearia o público com, a “salada teatral”, segundo o próprio Fernando Peixoto, e, reiterada pelo próprio crítico Celso Araújo:

Uma saladinha em tom de revista, às vezes debochada, às vezes séria, temperada com ‘rompimentos históricos’. Na primeira cena, por exemplo, aparece no palco uma máquina de escrever. No vestuário, a miscelânea impera, intencionalmente: misturam-se algumas roupas pesadas da primeira montagem a despudorados jeans dos anos 60.⁴⁰¹

Estes rompimentos demonstram o distanciamento histórico e temporal nesta nova montagem, representado não só pela presença de uma máquina de escrever em pleno acampamento militar do século XVII, mas também por uma conversa entre cavalheiros, regada a copos de uísques. O personagem autóctone Filipe Camarão, criticamente, utiliza na cabeça uma pena única, aludindo à representação estereotipada do índio brasileiro.

A exemplo deste descomprometimento histórico, propalado pelo diretor, os figurinos, de fato, seriam formados por vestimentas de época, concebidas pela figurinista Rosa Magalhães, com o apoio do encenador Hélio Eichbauer, concebidas em 1973, como, por exemplo, corpetes, capas, jaquetas e coletes de couro, botas de cano longo até o joelho e o clássico traje franciscano para o Frei (como forma de protesto, mostrando que a nova montagem surgiu “das cinzas do outro”, pois, Fernando Peixoto sugeriu que os trajes fossem apresentados de forma desgastada, como se estivessem sido

⁴⁰⁰ Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto acerca da montagem *Calabar – O Elogio da Traição*. Transcrição nossa. (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC)

⁴⁰¹ ARAÚJO, Celso Arnaldo. Anistia para Calabar. **Manchete**, São Paulo, p. 42, 1980.

retiradas de um baú, depois de muito tempo trancadas⁴⁰²), mesclados com roupas contemporâneas, como calças jeans da marca Lee.

A mesma etiqueta, muito popular na época, não por acaso, estamparia um dos versos da música “Bye Bye Brasil”, composta por Buarque em pleno período de montagem da peça *Calabar*: “No Tocantins / o chefe dos parintintins/ Vidrou na minha calça Lee”. A presença da cultura norte-americana no cotidiano do país, também seria denunciada no estrangeirismo dos versos: “[...] Bye bye, Brasil / A última ficha caiu / Eu penso em você night and day / Explica que tá tudo okay”.⁴⁰³

Cabe ressaltar que o filme homônimo de 1979, representa, artisticamente, um retrato da conjuntura vivida no país naquele tempo: a infestação de “espinhas de peixe”, como Lorde Cigano (José Wilker) referia as antenas de TV, os caminhões abarrotados de cana-de-açúcar cruzando um Nordeste paupérrimo e esquecido, uma Transamazônica precária e subestimada, agrupamentos esmorecidos de índios usando óculos escuros, chupando picolé, bebendo Coca-cola e ouvindo o rádio de pilha. Uma nativa anciã pergunta para uma personagem se ela era do Brasil.

No final do filme, os créditos terão como música de fundo a “Aquarela do Brasil” interpretada, não por acaso, em língua inglesa. Aliás, a presença norte-americana também estava representada no nome da companhia mambembe, denominada Caravana Rolidei. O cineasta Carlos Diegues, nos extras da película, resume as proposituras desta pesquisa: “Eu acho que o Bye Bye Brasil é, sobretudo, sobre as coisas que estão nascendo e as coisas que estão acabando no Brasil”.⁴⁰⁴

As preocupações do diretor e produtores com a influência cultural externa, a imagem da coca-cola no cartaz da peça, entre outros códigos supracitados, indicam como o tema parecia estar em voga, no fim da década de 1970.

Além do elenco, do teatro e do figurino, o sóbrio cenário (vide iconografia) seria composto pela banda musical trajada de preto, suspensa sobre um tablado, ao

⁴⁰² Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

⁴⁰³ BUARQUE, Chico; MENESCAL, Roberto. Bye bye, Brasil. (1979). **Site Oficial Chico Buarque**, Obras. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=byebyebr_79.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁴⁰⁴ **Bye bye Brazil**. Direção: Carlos Diegues, Brasil, 1979.

fundo, com duas rampas de acesso ao palco. Nas extremidades identificamos cordas e redes de pescadores presas no teto e desenroladas no chão representando um acampamento de guerra.

Em outro cenário, um pano de fundo com os desenhos da bandeira holandesa e a cruz de São Jorge, um dos símbolos nacionais de Portugal, contornadas por feixes de cana-de-açúcar. No canto direito uma mesa grande e placas de feno, além de uma dezena de tonéis, onde os atores podiam desenvolver a ação dramática, como o caso da cena da evacuação, onde duas pipas foram utilizadas como latrina. Com a chegada de Nassau, bandeiras na cor branca, verde e vermelho são penduras no teto, e, uma rede gigante de dormir, por onde os atores se embrenham e escalam. Um boi de tamanho natural também foi utilizado em uma cena.

Na discussão pré-*Calabar 1980*, entre Fernando, Chico e Ruy, os mesmos cogitaram a possibilidade de fazer uma abertura com o palco coberto por um telão ao som do prólogo instrumental da peça de 1973. Em seguida, o telão seria retirado, e, ao em vez de iniciar o espetáculo, um homem sentado e fumando, se dirigiria para o público para realizar alguns esclarecimentos críticos sobre o histórico da peça. Guerra inclusive compararia o momento com a peça *Um grito parado no ar*, de Guarnieri, cujo enredo abordava um grupo de teatro e alguns problemas internos e externos envolvendo a trupe,⁴⁰⁵ e, que fora encenada logo após o aborto de *Calabar 1973*, tendo o próprio Fernando como ator da peça.

Nesse mesmo encontro, Fernando Peixoto admitiu que, em 1979, a peça estava desgastada devido à publicação do texto dramático e da divulgação do LP, mesmo com cortes. Por isso, no campo musical, foram inseridas duas novas composições inéditas intituladas “Eu vou voltar” e “Forró dos Heróis”, que ficaram restritas à própria produção teatral, sem que as mesmas fossem gravadas e compartilhadas com o grande público.⁴⁰⁶ Inclusive, na própria página oficial do compositor, na internet, as canções não foram catalogadas.

⁴⁰⁵ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

⁴⁰⁶ ARAÚJO, Celso Arnaldo. Anistia para Calabar. **Manchete**, São Paulo, p. 42, 1980.

A canção “Cobra de vidro”, que desafiava o *establishment* em 1973, comparando as disposições humanas ao lagarto que possui uma calda quebradiça, mas que se regenera facilmente (por isso o nome), incorpora um novo significado consonante com o final da década de 1970, e início de 1980. Segundo Fernando Peixoto: “Hoje os cacos que se juntaram são a realidade histórica, o presente dos exilados que voltam para se reunir na luta pela democracia, o Brasil colando seus pedaços”.⁴⁰⁷ Por isso, os versos da música seriam estampados em um painel, colocado, propositalmente, no final da remontagem (vide iconografia), transmitindo uma mensagem para aqueles que acreditaram no aniquilamento da peça.

Aliás, na produção de 1980, a direção musical, arranjos e música de cena ficaram a cargo do músico Marcus Vinícius, e outros instrumentistas como Magno Bissoli Siqueira (bateria e percussão), João Carlos Mourão (contrabaixo e violão), Fernando Mu (violão, guitarra e bandolim), Max Werneck Muniz (flauta, sax-soprano e sax-tenor), Zeymar (flauta e sax-alto) e Dagmar (trompete). As letras proibidas em 1973 estavam liberadas para serem cantadas, integralmente, no palco, incluindo a inofensiva palavra sífilis da canção “Fado Tropical”.

Acreditamos que a mudança da equipe musical (assim como ocorrera com praticamente todo o elenco) possuía vários motivos, como, por exemplo, a questão de agenda. No entanto, ouvindo o áudio das discussões entre Peixoto, Guerra e Buarque, sobre o assunto, percebemos a dificuldade do trio em encaixar o perfil dos artistas da primeira montagem, em uma nova concepção cênica no novo espetáculo. Na música, os mesmos serão reticentes em relação a Edu Lobo, por conta da necessidade de uma instrumentação mais complexa. Segundo Peixoto, comparado à opereta de 1973, a *Calabar 1980* estaria mais para gaita do que para a harpa.⁴⁰⁸

Aliás, a recepção do maestro Marcus Vinicius, também se configurou como importante fonte de pesquisa por se tratar de uma outra perspectiva acerca da concepção cênica do espetáculo, assinalando a construção de significados, a partir do aspecto musical.

⁴⁰⁷ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 02 Abr. 1980.

⁴⁰⁸ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

Em seu relato, o músico desconstrói a ideia de que *Calabar* configura-se como um campo vasto de possibilidades musicais. Pelo contrário, devido ao incidente com a Censura Federal, a música foi a principal representante daquele período, que, inclusive, com o passar do tempo, fora adquirindo autonomia em relação à peça: “[...] tive, portanto, de enfrentar esse problema básico: resgatar o caráter teatral de sua música, ou seja, remontar ao caráter original com que ela foi composta”.⁴⁰⁹ O desafio seria desabituar a percepção sonora do público, condicionado à orquestração de Edu Lobo na composição da trilha sonora original da peça.

O maestro revela que, por meio desta realidade, foi de suma importância ouvir as fitas com a voz e o violão de Chico Buarque. Além do mais, reduziram as 40 músicas da primeira montagem em apenas seis canções. Por fim, Marcos Vinícius descreve uma mudança importante: “Trocamos a grande orquestra por uma formação camerística. Em vez de uma concepção ‘A GERSHWIN’, uma ‘A EISLER, WEIL ou mesmo HINDEMITH’”,⁴¹⁰ revelando o abandono do estilo marcado pelas composições de George Gershwin para musicais da Broadway, nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos. Esta característica é facilmente perceptível na faixa prólogo do LP **Chico Canta**, no qual o diretor Fernando Peixoto entendia que tenha sido adequado no caso da superprodução do primeiro espetáculo, mas que agora seria necessário “uma coisa mais cabareteada”,⁴¹¹ ilustrando a transformação da peça, agora, no aspecto musical.

O último apontamento de Fernando Peixoto de seu caderno de notas fora feito há poucos dias antes da estreia, registrando a confiança do diretor no texto e no espetáculo, porém: “[...] ainda com irreprimível apreensão diante das impostas e imprevisíveis autoridades, não populares nem democráticas, que impunemente determinam os limites do permissível”. (p. XIV)

O espetáculo estreava pela primeira vez, no dia 8 de maio de 1980, no Teatro São Pedro, na rua Albuquerque Lins, de quarta a domingo, com ingressos no valor de

⁴⁰⁹ PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar** – O Elogio da Traição. Rio de Janeiro: Teatral, 1980, [não paginado].

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao Acervo NEHAC).

Cr\$ 300 e Cr\$ 180, e censura de 18 anos. Sobre este dia, Fernando Peixoto, posteriormente, manifestaria:

As estreias sempre foram para mim momentos de dúvidas e de reavaliação do trabalho realizado, sem maior abalo emocional. Mas na estreia de **Calabar** a emoção foi muito forte, como nunca antes. E outra emoção igualmente forte veio horas depois, quando Chico Buarque e Ruy Guerra, que estão em **tourn  e** na África, telefonaram para saber como as coisas haviam ocorrido. Já pensou o que    tentar explicar para eles, que estavam em Angola, pelo telefone, como havia sido a estreia?⁴¹²

Nesse tempo, o espetáculo seria gravado em áudio por técnicos da Secretaria de Cultura de São Paulo. O valioso documento oferece-nos um dado importante por revelar a manifesta  o do público, como, por exemplo, os risos, ou a ausência deles, durante a apresenta  o da peça.

A RECEP  O DO PÚBLICO

Esta análise recepcional foi possível graças    iniciativa do Departamento de Informa  o e Documenta  o Artística (IDART), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que documentou a estreia do espetáculo. Além dos apontamentos escritos e do áudio, tivemos acesso a dezenas de fotos da encena  o arquivados no Centro Cultural São Paulo (CCSP), mas que, por estarem no formato slide, nos impeliram a escolher as mais adequadas (vide iconografia), no processo de interpreta  o histórica da obra.

A grava  o da peça em áudio, indiscutivelmente, representa um privilegiado documento histórico, pois percebemos nitidamente a inventividade cênica, além das novas falas, e, principalmente, a rea  o do público presente no teatro, apresentando algumas pistas de como fora a visão receptiva da plateia frente    recria  o do espetáculo.

⁴¹² MICHALSKI, Yan. Como surgiu o novo Calabar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

Segundo relatos de Bastos e Overbeck, a presença do público não foi satisfatória. Segundo o ator, seria a demonstração de que o mesmo não estava mais conectado aos temas da remontagem.⁴¹³

Foi o mesmo Othon Bastos que inicia a gravação divulgando a ficha técnica do espetáculo. A fala confirma a data de estreia do mesmo, além de indicar que Mathias de Albuquerque encenado pelo ator Othon Bastos, por apresentar um edema nas cordas vocais, seria prontamente substituído, durante um mês, por Luís Carlos Arutim.⁴¹⁴

Em seguida, acompanhamos melodias afro-brasileiras compostas por instrumentos de percussão executadas pela banda no fundo do palco (vide iconografia), entremeado pelo cântico religioso Miserere Nobis, passando para a música instrumental Cala a Boca, Bárbara.

O ambiente melódico será interrompido por risos e gargalhadas no proscênio. O Frei (Sérgio Mamberti), opondo-se ao clima festivo, realiza sua apologia ao Brasil antes da chegada dos invasores neerlandeses. Uma foto do espetáculo (vide iconografia), provavelmente desta cena, apresenta o sacerdote suspenso no ar, sentado em uma espécie de cadeira de balanço, de frente ao cenário concebido por Hélio Eichbauer. Outro dado importante são as cores da bandeira da Holanda estampadas nos meios do frei, descobertas pela batina, evidenciando as contradições do clérigo.⁴¹⁵

Retornando ao áudio-documento, constatamos que, ao mesmo tempo em que Mathias de Albuquerque (Luís Carlos Arutim), dita uma carta ao escrivão solicitando a volta de Calabar, a cena é invadida por gritos de dor de um prisioneiro de guerra sendo torturado. Detalhe: Nesta cena, optou-se por inserir, anacronicamente, sons de uma máquina de datilografar na cena, além do próprio equipamento.

Depois das formalidades, Mathias passar a ter uma postura lamentosa, e, chorosamente, se questiona, usando palavrões, do porquê de Calabar ter passado para o lado dos holandeses. Em seguida, acompanhada pelo Coro, e, por uma banda musical,

⁴¹³ Depoimento de Othon Bastos concedido aos professores Rosangela Patriota Ramos e Alcides Freire Ramos, em 2-3 de agosto de 2001. Não Publicado. (Acervo NEHAC)

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

estrategicamente, instalada no fundo do palco, sobressaindo os sons de bateria, flauta e baixo, Bárbara (Tânia Alves) canta “Cala a boca, Bárbara”.

Com o fim da canção, o frade começa a descrever Calabar, quando se ouve um estrondo, acompanhado por uma gritaria. É Anna de Amsterdã (Marta Overbeck), que surge para cantar sua música tema, provocando, lascivamente, o sacerdote. No final, palmas e risos do público, que, até então, permanecia em silêncio. Talvez, uma demonstração que o processo de derrisão também abrangia a plateia, pois ao contrário da recepção dos representantes da censura, apresentado no capítulo anterior, ao ouvir os versos: “[...] sou Anna/ Da cama, da cana, fulana, sacana, sou Anna de Amsterdã / eu cruzei um oceano/ Na esperança de casar/ Fiz mil bocas pra Solano/ Fui beijada por Gaspar”, o público manifesta regozijo.

Depois de algumas cenas, Mathias de Albuquerque faz um balanço de sua trajetória militar e reconhece que perdeu muitas batalhas durante a resistência frente aos invasores. Fora do texto, o general admite ironicamente: “Que puta carreira [...] Que puta milico que eu sou”,⁴¹⁶ ao fundo, o instrumental de “Fado Tropical”. Desta feita, o processo de derrisão também é identificado na execução da peça, em um provável improviso do ator. Mais risos.

Após o debate entre o padre e o general sobre quem é verdadeiramente traidor, aparece Sebastião do Souto (Renato Borghi), ao qual Mathias comenta ser ele um traidor de confiança. Esta fala desperta muitos risos no público, captado, nitidamente pelos microfones dos técnicos do IDART.

Outro momento, que enseja graça no público será a fala de Mathias, modificada pelos autores: “Terra engraçada, esta. **Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapaças [...]**” (p. 14) [Destaque nosso] e depois, de forma debochada, juntamente com o negro Henrique Dias (Geseo Amadeo) e o índio Filipe Camarão (Miguel Ramos) cantam “Fado Tropical”.

As gargalhadas do público só serão maiores na cena escatológica em que Mathias de Albuquerque negocia com um oficial batavo o destino de Calabar, enquanto

⁴¹⁶ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

defecam. O diálogo é entrecortado por elevados gemidos, que são reforçados por sons dos instrumentos musicais da banda permanente do espetáculo.

Outro momento de extrema comicidade ocorre quando Mathias vira para o delator Sebastião do Souto e diz: “A sua profissão neste país tem um grande futuro”.⁴¹⁷ A reação burlesca do público é a manifestação incontestável de que, recordando a fala de Roger Chartier, no texto “Da Festa da Corte ao Público Cidadino”, as falas necessitam ser “compreensíveis, decifráveis, verossimilhantes para os espectadores”.⁴¹⁸

A propósito, nesta obra, o autor também se propõe a compreender se, também em *George Dandin*, comédia encomendada ao dramaturgo Molière, pela corte francesa de Luís XIV, para ser encenada em Versalhes, em julho de 1668, haveria espaço para a inclusão de discursos sociais oriundos do contexto vivido pelo próprio teatrólogo.

Rememorando que, no período de escritura da peça, ou seja, em 1664, Molière andava às turras com as autoridades francesas, por terem interditado o espetáculo *Tartufo* naquele mesmo ano. Por isso, as referências no texto dramático à hipocrisia humana. Ora, assim como Molière, dramaturgos e o diretor da peça não estariam contaminados pelo mesmo sentimento de desforra? O deboche não seria a expressão do desagravo experimentado alguns anos antes? O público não estaria congozando com os artistas neste processo?

Ademais, Roger Chartier esclarece que as cenas ficcionais não poderão ser simplificadas como colagens da vida real, mas ser decodificados pelo público, mesmo sendo este heterogêneo, como aconteceu da peça ter sido apresentada tanto em um palácio francês, como em um palco urbano de Paris, como sugere o título do texto.

Ele acrescenta que a crítica contemporânea relega a peça ao ostracismo, e, num caminho inverso, o texto encenado pelos profissionais do teatro no século XX, em cada caso, uma montagem diferente, indicando que assim como na construção da cena teatral de *Calabar* em 1980, a composição cênica nunca será a mesma de sua antecessora.

⁴¹⁷ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴¹⁸ CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar texto e ler romances na época moderna (séculos XVI e XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 9.

Lendo o trabalho de Kátia Eliane Barbosa, que se debruça, sob a perspectiva histórica, sobre a encenação de *Macunaíma*, realizada por Antunes Filho, em 1978, notamos também como os personagens, engendrados por Mário de Andrade, agregam novas características dependendo da época que são ressignificados, como é o caso da personagem Ci, que, se na versão original do livro incorpora a Rainha das Amazonas, já no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, assume as características de uma guerrilheira. Ou, então, Iriqui que, na montagem teatral de Antunes Filho e da literatura do modernista, assumia a marca da Índia vaidosa, para o cineasta Andrade assume o distintivo de uma prostituta.⁴¹⁹

A derisão de *Calabar* persiste. Após a confissão da figura título da peça, notamos a construção cênica de um frei mais afeminado e devasso, como se o mesmo tivesse manifestado algum interesse sexual pelo confessor. Esta impressão é facilmente perceptível em seu diálogo com Mathias.

Ao som da bateria é anunciada a execução de Calabar. Bárbara, em seguida, canta “Tatuagem”. Depois, testemunhamos um diálogo intenso entre Henrique Dias, Filipe Camarão, Sebastião do Souto e a própria Bárbara.

Em um determinado momento, a mesma se pergunta se não tem homens no exército. Novamente, muitos risos na plateia. O público também corresponde com risadas frente à fala de Camarão, inserida após a revisão do texto pelos autores: “[...] **E quando for pra morrer, pra que é que vou querer virar lua, pedra, cachoeira, bicho, raio de luz, se posso arranjar uma alma e ficar de conversa com Jesus Cristo até o fim dos dias?**”. (p. 51) [Destaque nosso]

Depois de uma longa discussão, Anna e Bárbara dividem o palco, porém, nada sai do *script*. Apenas uma observação se faz necessária, quando a música “Cobra de vidro” é cantada por Bárbara, o verso final “preste atenção” é entoada várias vezes, frisando a teatralidade da oração. Fim da primeira parte.

O segundo momento inicia-se com o príncipe Maurício de Nassau-Siegen aportando no Brasil, ao som do hino holandês, e segundo o ator: “Sem porra nenhuma

⁴¹⁹ Cf. BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho: O olhar antropológico para a cena e a história brasileira**. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

na cabeça”.⁴²⁰ Aliás, o personagem, também, apresenta um perfil afeminado,⁴²¹ assim como o frei, ratificando a derrisão a que o espetáculo fora submetido. O mesmo logo se depara com um grupo de moradores e, anacronicamente, com a imprensa brasileira. Concorde com esta afirmativa uma foto do espetáculo (vide iconografia), exibindo um ator segurando uma câmera de vídeo direcionada para Nassau.⁴²²

Em seguida, muitas falas, como as de Nassau, são recebidas pela plateia presente no teatro, com muito humor, como a referência à construção de uma universidade sem cortes de verba, garantia de nenhuma repressão, a Abertura se a Assembleia permitir, o Fundo Monetário das Índias, sem falar na promessa política de que “O Rio Capibaribe daqui a 400 anos não haja enchentes”.⁴²³

O frade surge e Nassau pergunta se ele estava em Moscou. Ele levanta a batina, mostrando seus órgãos genitais (vide iconografia), causando surpresa em Maurício de Nassau, e, no público. Ora, o sacerdote remete à Província de Campinas, fazendo referência à suposta presença maciça de homossexuais na cidade. Mais risos.

O governador holandês, ao dialogar com o funcionário da Companhia das Índias Ocidentais (CIO), inicia a fala em um tom mais grave, e, compromete-se em realizar a Anistia, “parcial e irrestrita”,⁴²⁴ finalizando que este mês seria um ótimo momento para pacotes. A inclusão da fala circunstancial refere-se à aprovação da Anistia em agosto de 1979, pelo presidente João Figueiredo, repatriando Leonel Brizola, em seguida o ex-governador Miguel Arraes, depois membros do comitê central do PCB, incluindo Luís Carlos Prestes (vindo de Moscou), Fernando Gabeira e tantos outros.

⁴²⁰ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴²¹ Sobre a sexualidade do conde Maurício de Nassau, o pesquisador Evaldo Cabral de Mello assevera que “Se realmente Nassau não demonstrou interesse por mulheres da terra, o fato pode ser inclusive levado à conta da fama de vingativos dos maridos, pais e irmãos luso-brasileiros, fama que, aliás, também serviu para inibir governadores portugueses”. MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau: governador do Brasil holandês**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 155-156.

⁴²² Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid.

Logo depois, acompanhamos em áudio, uma longa cena entre Sebastião do Souto e Bárbara. Os atores seguem, rigorosamente, o texto e as marcações de cena, não obstante, percebemos uma ênfase cênica na opção de Bárbara pelo meretrício.

Adiante, a cena histórica da Restauração de Portugal, com o advento do fim da União Ibérica. A liturgia católica é mesclada com situações de deboche, rebaixando a seriedade que o evento comporta. Acompanhado por muitas falas como expressões em francês, oriundas ou não do texto, estabelecendo aproximações com a sátira e a caricatura.

O conde declara, após a inauguração da ponte e cantar a marchinha “Boi Voador”, suas intenções em invadir o Chile e “Mi Buenos Aires Querido”⁴²⁵ (com voz de tenor, fazendo referência a Carlos Gardel). Para um crítico especializado que escreveu em 1980, o personagem seria o governador de São Paulo, Paulo Maluf com toques de Delfim Netto,⁴²⁶ o ministro santo que operou o Milagre Brasileiro.

Outra alusão à contemporaneidade se trata da fala do próprio Nassau, sugerindo derrubar a presidenta da Bolívia, para depois tomar o poder naquele país. A dirigente aludida é Lúcia Gueiler Tejada, que governou o país entre 16 de novembro de 1978 e 17 de julho de 1980.

Enquanto o padre continua com seu comportamento excessivamente obsequioso, Nassau fala sobre a monocultura da cana-de-açúcar, conquanto o agente da companhia adverte: “cultura é um atraso de vida”.⁴²⁷

Em seguida, Nassau menciona a possibilidade de novas fontes de energia como a produção de álcool. O funcionário declara que em tempos de crise não há como contentar colonizados e colonizadores, e Nassau responde que para isso seria necessário “um novo milagre”.⁴²⁸ Não sabemos se a fala trata-se de um caco, como são denominadas as improvisações durante o espetáculo, já que não consta no texto dramático revisado. O certo é que o personagem refere-se ao Milagre Brasileiro, quando

⁴²⁵ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴²⁶ BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 02 Abr. 1980.

⁴²⁷ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴²⁸ Ibid.

a prosperidade econômica⁴²⁹ trouxe a reboque uma linha autoritária “sob as asas de terror do AI-5”,⁴³⁰ coibindo greves e controle salarial, além de ampla liberdade ao capital estrangeiro. A fala provoca muitas gargalhadas na plateia, ilustrando as expectativas do público.

Aliás, em 1975, Chico Buarque escreveria, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, a canção “Milagre Brasileiro”⁴³¹ (Originalmente denominada “Cadê o meu”), na qual o compositor aborda a ilusão do milagre, que não agraciou todos brasileiros. A mesma fora censurada por tratar-se de uma “crítica desvairada ao movimento progressista nacional”. O trecho “O meu amigo está dando mancada no nosso negócio/Eu dou um duro danado ele vive no ócio/ Pro meu amigo todo dia é feriado/ Ele vive folgado” foi totalmente suprimido.⁴³² O pesquisador Marcelo Ridenti resumiu este momento da seguinte forma:

[...] para garantir a modernização conservadora da sociedade brasileira, o avanço econômico, industrial e tecnológico que só se efetivaria em sua plenitude sob a bota dos militares nos anos 60 e 70, quando a maioria da população brasileira, justamente a que deu suor e sangue para ‘desenvolver’ o país, ficou praticamente excluída dos benefícios da modernização que trouxe consigo uma concentração de riquezas ainda maior do que a existente até então. As massas despossuídas, a criminalidade, o subemprego, a exploração do trabalho, as carências de alimentação, saúde, moradia e educação tenderiam a crescer na mesma razão em que a ‘nação’ se desenvolvia e modernizava.⁴³³

Em resumo, a citação expõe que o bolo, recordando a célebre comparação do ministro Delfim Neto, representando o crescimento do Produto Interno Bruto do país,

⁴²⁹ Pelo contrário, entendeu-se que a ditadura era, se não a causa, indiscutivelmente a garantia de prosperidade. (Cf. GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 210.)

⁴³⁰ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000, p. 54.

⁴³¹ “Cadê o meu?/ Cadê o meu, ó meu?/ Dizem que você se defendeu/ É o milagre brasileiro/ Quanto mais trabalho/ Menos vejo dinheiro/ É o verdadeiro boom/ Tu tá no bem bom/ Mas eu vivo sem nenhum/ Cadê o meu?/ Cadê o meu, ó meu?/ Eu não falo por despeito/ Mas, também, se eu fosse eu/ Quebrava o teu/ Cobrava o meu/Direito”. ADELAIDE, Julinho da. *Milagre Brasileiro* (1975). Site Oficial Chico Buarque. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=milagre_75.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁴³² Censura Musica, documentos. Disponível em: <http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/Cade_o_meu_-_Julinho_da_Adelaide.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁴³³ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 21-22.

depois de pronto, não teriam suas fatias distribuídas equitativamente, como fora denunciado na canção de Buarque. Um engodo criado pelo governo militar para afastar o perigo iminente e inexorável da “espada de Dâmocles”, mito antigo da constante insegurança que ronda aqueles que detêm o poder.

Passemos, novamente, para o diálogo entre Souto e Bárbara. O destaque da encenação fica a cargo de uma fala de Sebastião, alegoricamente, orientada sobre o volátil setor empresarial, principalmente “o arraial de São Bernardo e Santo André” (referência óbvia às grandes empresas multinacionais da região do ABC paulista, que, naquele tempo abrigou inúmeras greves de operários) que “[...] antes estava de mãos dadas com a Holanda, agora estão endividados, e voltaram a puxar o saco dos portugueses”.⁴³⁴ Logo após ele é alvejado por sentinelas holandesas. A viúva de Calabar canta “Fortaleza” e depois a música “Bárbara” em dueto com Anna de Amsterdã. Depois de um intenso colóquio entre ela e o Frei, é a vez de Nassau voltar à cena.

O governador do Brasil holandês é destituído de seus poderes. O fiscal da Holanda vocifera: “escrivão escreve, estudante estuda, censor censura, ator atua, governador... toca piano”. A fala é uma ressignificação de decretos cerceadores dos direitos civis, assim como tantos outros que foram assinados naquele período. Mais uma vez o público reage com muitas gargalhadas. Em síntese, a pilhéria resumida na fala critica a “[...] lógica desmobilizadora segundo a qual cabia ao estudante estudar, ao operário trabalhar, ao padre rezar, aos empresários ganhar dinheiro e ao governo cuidar de que cada um cumprisse suas obrigações”.⁴³⁵

O Frei encerra o colóquio lembrando que o que é bom para a Holanda é bom para o Brasil. Palmas efusivas. Fim do espetáculo. O áudio é interrompido.

Percebe-se nesta análise, que, se em 1973, a peça possuía o vigor de um tema candente na construção do espetáculo, não poderemos dizer que o mesmo sucedeu em 1980, com o esgotamento deste mesmo tema. A derrisão torna-se um recurso efetivo no granjeamento de público, mas principalmente, como recurso cênico de atualização do espetáculo, através da sátira das experiências vivenciadas, e, constituintes do patrimônio histórico de todos os envolvidos.

⁴³⁴ Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

⁴³⁵ GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 235.

Mas ainda, resta-nos consultar a visão recepcional de outro grupo, pois, se neste capítulo consultamos artistas e público acerca de *Calabar 1980*, no derradeiro bloco desta pesquisa, pretendemos acompanhar como será o processo de produção de significados, no entanto, desta vez, a partir da percepção da crítica especializada.

A RECEPÇÃO DA CRÍTICA

A princípio, mister será ressaltar o valor documental da crítica teatral, que, naturalmente, estará impregnada de historicidade, via construções interpretativas de seu tempo, estabelecendo uma interlocução entre produção artística e realidade.

Estas interpretações assumem a condição de fonte documental privilegiada, pois, ao contrário do cinema e da música, a apreciação sobre um espetáculo teatral é única, já que, trata-se da arte do efêmero.

Sobre este tema, recorremos, novamente, a *Patriota*, que também investiga o papel da crítica teatral na pesquisa historiográfica, sobretudo, por meio do texto “Críticos, crítica e dramaturgo: A construção da Obra”, reconhecendo-os como sujeitos “[...] imbuídos de ideias, projetos, concepções estética e políticas, em suas atuações profissionais”.⁴³⁶

Também aproveitamos este preâmbulo para invocar, como fizemos em toda a pesquisa, os pressupostos da Teoria da Recepção, com o fito de ampliar a significação da obra, desta vez com a interação entre o espetáculo de 1980 e a crítica especializada. Vejamos, metodologicamente, o que Jauss tem a nos dizer:

[...] para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*Ilebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário para discernir como a expectativa e a experiência se

⁴³⁶ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 56.

encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação.⁴³⁷

Percebam como a crítica podendo ser representada como “sociedade de leitores”, enquanto integrante de um determinado *locus* histórico, contempla duas estâncias: o efeito da montagem teatral (“horizonte de expectativas”) e a visão receptiva (“espaço de experiências”) fruto da própria interação do crítico com a representação teatral, desse modo, fabricando outros significados.

Dito isso, nos indagamos de que forma a peça fora recebida pela crítica teatral, visto que estes profissionais, no sentido lato, produzem validades, ao contrário de verdades, como ensina o intelectual francês Roland Barthes.⁴³⁸

Vale lembrar que o percurso histórico da peça favoreceu uma situação peculiar para a crítica. O espetáculo de 1973, infelizmente abortado, fora acompanhado por muitos destes profissionais, que permaneceram, nos anos subsequentes, aguardando a liberação e montagem da peça, fato que só aconteceria no final da década de 1970.

Desse modo, a leitura destes observadores especializados, produziu um *corpus* documental de extrema valia, convidando o pesquisador a: “[...] compreender as condições de formações diferentes de sentido, realizadas sobre um dado texto, por leitores que estão de posse de disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas”.⁴³⁹ Nesse sentido, não nos surpreende que a construção do complexo mosaico da História do Teatro Brasileiro esteja se servindo fartamente destas avaliações.

Contudo, este mesmo processo contribuiu para que estes críticos desenvolvessem um “horizonte de expectativa” peculiar, diferente de profissionais que não estivessem envolvidos com o histórico da peça, interferindo na fruição do

⁴³⁷ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção.** Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 73.

⁴³⁸ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 161.

⁴³⁹ COSTA LIMA, Luiz. Introdução. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção.** Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 13.

espetáculo, transmutando-se em um parecer marcado pelo sentimento de esperança de ver materializadas as expressões artísticas originais da peça de 1973.

Avaliamos que a crítica especializada, assim como o historiador que decide pesquisar uma peça teatral, não estará imune às armadilhas do tempo, como teoriza Patriota:

Esta observação é procedente porque, na maioria das vezes, este objeto de pesquisa está inserido em um sistema de referências, que ‘já separou o joio do trigo’, construindo, assim, uma hierarquia com relação às obras e aos autores [...] O enfrentamento desse debate historiográfico permite reconhecer a presença de uma ‘memória histórica’, que produz um ordenamento das experiências artísticas, especialmente, por meio de noções como *moderno*, *político*, *universal*, *clássico*, *engajado*, entre outras, que estruturam a hierarquia e a carga valorativa das obras e de autores.⁴⁴⁰

Nesse caso, a **releitura** (destaque nosso) de uma produção artística por parte de um crítico, invariavelmente, estará submetido a um “sistema de referência”. Não por acaso, citamos novamente o depoimento de Chico Buarque reforçando esta concepção, através das aproximações entre Calabar e Lamarca, e, naturalmente, sua perda de especificidade histórica: “Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça”.⁴⁴¹ Fernando Peixoto, em 1980, fortalece esta proposição ao afirmar, como já registramos, que: “[...] com a ‘abertura’, aquele tipo de teatro de resistência acabou. Não tem mais sentido fazer aqueles espetáculos. Eles perderam totalmente razão de ser [...]”.⁴⁴²

Supomos que esta tenha sido a mesma percepção da crítica. A despeito da quantidade razoável de notícias veiculadas sobre a peça, principalmente, acerca da montagem de 1980, sua grande maioria alude ao que Yan Michalski classificou como

⁴⁴⁰ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 35-36.

⁴⁴¹ ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. 6 Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 192.

⁴⁴² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 66.

Teatro de Abertura,⁴⁴³ caracterizado principalmente por ter que lidar com a recontextualização de suas propostas, já que:

[...] após o retorno do Estado de Direito, essas criações foram vistas como desnecessárias, aliás, foram definidas como ‘ultrapassadas’, pois eram limitadas e não poderiam aspirar uma situação de permanência, porque foram ‘superadas’ junto com seus momentos históricos.⁴⁴⁴

Ou então, como podemos verificar através do exercício de memória, de Alberto Guzik:

Quando o governo Figueiredo começou a perder pé e foi forçado a abrir, a conceder, a negociar com a sociedade, não havia no teatro quem não esperasse os magníficos anos 80, quando as gavetas da censura seriam transformadas em catadupas de obras originais, criativas, inteligentes e censuradas.⁴⁴⁵

Guzik completa que a maioria dos textos era ruim ou então estava datada (como foi o caso de *Calabar*). Metaforicamente, o crítico assevera que enquanto todos esperavam um leão, saindo das jaulas de Brasília, na verdade, saiu um rato. Por isso, para Otávio Frias Filho o presente apresentava-se nada animador: “[...] a arte dramática se encontra sob ameaça dupla do passado e do presente”.⁴⁴⁶

Expressões como a crise, a transição, a sobrevivência, e até o fim do teatro serão recorrentes na maior parte dos balanços realizados por críticos e estudiosos em geral sobre este período. Yan Michalski, em 1979, faria a seguinte indagação: “Quem nos salvará dos terríveis perigos de um teatro livre?”.⁴⁴⁷

Para além da avaliação do valor artístico do espetáculo, acreditamos que a apostasia por não ver um leão saindo das jaulas de Brasília parece ter exercido uma

⁴⁴³ MICHALSKI, Yan. Traição confusamente discutida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

⁴⁴⁴ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 47.

⁴⁴⁵ GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista USP**, n. 14, p. 10, 1992.

⁴⁴⁶ FRIAS FILHO, Otávio. O Fim do Teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 14, p. 50, 1992.

⁴⁴⁷ MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 56.

ascendência natural sobre a maior parte da produção crítica consultada, evidenciando na percepção da crítica, o descompasso entre o texto forjado em 1973, com a concepção cênica de 1979.

Esta hipótese é instigada quando nos perguntamos: quem são esses críticos? Realizando uma projeção, perguntamos: como seria, nos tempos de intolerância, a avaliação de críticos politizados como Cláudio Pucci (que participara em 1967 da montagem *Arena conta Tiradentes*), Sábato Magaldi, Ilka Marinho Zanotto, Yan Michalski, Jefferson Del Rios e Jairo Arco e Flexa motivados pelo potencial ideológico da peça em pleno ano de 1973? Recontextualizada, em 1979, a peça perde sua força ideológica, sua principal qualidade, e, provoca, na crítica, o efeito decepcionante.

Por isso a necessidade de se recorrer à recepção do crítico teatral, pois o mesmo, assim como artistas e censores, também submeteu o espetáculo às possibilidades inerentes aos seus “horizontes de expectativa”, transformando-se em obra, no instante em que o leitor locupleta os espaços da peça com seu patrimônio pessoal, produzido através de sua realidade. Assim, também ocorreria com a fruição da peça pelo crítico teatral.

Percebam, a seguir, como esse processo se materializa a partir da paráfrase crítica de alguns destes documentos.

O parecer de Claudio Pucci, de modo geral, foi favorável, como o próprio título do texto sugere: “Humor também faz pensar”. Contudo, ele não se furta a avaliar as particularidades da produção, como, por exemplo, comentando que, apesar de se tratar de um musical, ninguém sabe cantar, com exceção de Tânia Alves, que “seria a melhorzinha”.⁴⁴⁸

O referido crítico destaca a atuação de Othon Bastos, na interpretação de dois personagens, Mathias e Nassau, considerando-a como segura e brilhante. E salienta que o diretor Fernando Peixoto precisou de muita perícia para atenuar as insuficiências do texto teatral para o palco. Pucci alega que se faz necessária mais experiência de escrita dramática, e, admite que, assim mesmo, *Calabar* é melhor que *A Ópera do Malandro*, de 1978, considerando a primeira “[...] mais clara e amarrada, embora ainda

⁴⁴⁸ PUCCI, Claudio. Quando o bom humor também faz pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 Maio 1980.

um pouco confusa e caótica”,⁴⁴⁹ o que, segundo o próprio crítico, serviu como caminho para operar uma verdadeira mistura de signos.

Aliás, Pucci denuncia o grande desserviço provocado pela Censura Federal, no processo de transposição do texto dramático para a cena, ao apregoar que: “Com esse negócio da censura ficar cortando tudo, pedaços, interditando o feito, tanto com a ‘Ópera’ como com ‘Calabar’, explicitar, enxugar, e tira aqui e põe ali, que não há dramaturgo, diretor e ator que dê jeito”.⁴⁵⁰

Esta leitura já teria sido feita pelos dramaturgos. Atualizando *Calabar*, por conta do novo espetáculo, Buarque declararia: “[...] chegamos mesmo a estranhar algumas passagens. Também a linguagem era mais rebuscada, oblíqua: tínhamos que fugir da Censura que estava colada em nós”.⁴⁵¹ Peixoto, ciente deste anacronismo das metáforas específicas do período ditatorial, cujo teatro denominou de “criança deformada”,⁴⁵² demonstrou também estar consciente deste prejuízo artístico:

[...] existiam pessoas que fizeram um teatro às vezes problemáticos, às vezes confuso, que as vezes se perdia no meio dele mesmo. Mas era uma tentativa de resistência, de pelo menos não compactuar com a mentira e tentar dizer as coisas através das metáforas mais incompreensíveis, utilizando uma linguagem cifrada, mas tudo bem. Foi um trabalho honesto, corajoso, inclusive com riscos não só econômicos mas também pessoais. Agora, com a ‘abertura’, aquele tipo de teatro de resistência acabou. Não têm mais sentido fazer aqueles espetáculos. Eles perderam totalmente a razão de ser.⁴⁵³

A repressão produziu outros desdobramentos, como foi o caso da internalização da autocensura, agora manifestada também no âmbito da crítica teatral especializada, como revela Yan Michalski:

Ainda mencionaria um outro aspecto paralelo, lateral, que seria uma certa autocensura decorrente da evidente preocupação em não vender o peixe para o inimigo. Ou seja, a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através de uma linguagem

⁴⁴⁹ PUCCI, Claudio. Quando o bom humor também faz pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 Maio 1980.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ CALABAR, ENFIM LIBERADO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 Jan. 1980.

⁴⁵² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 202.

⁴⁵³ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3 Ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 65-66.

mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves.⁴⁵⁴

Além do desenvolvimento da autocensura no proceder destes profissionais, a citação remete as estratégias forçadas dos próprios críticos em suas avaliações artísticas.

Além do mais, a fala ilustra também a importância de auscultar a recepção da peça, na medida em que se para Michalski, a sua crítica evitava “vender o peixe para o inimigo”, já para a pesquisa denota as particularidades de produção desta crítica durante a repressão, e, por conseguinte, outros indícios históricos sobre o período.

Prova deste processo foi o novo tratamento dado à canção “Cobra de Vidro”, que, em 1980, assumia um caráter emblemático por simbolizar a própria capacidade de resistência da peça, que, apesar dos cortes, havia conseguido se reconstituir. Ademais, a ideia de traição, também, ganhava novos contornos, quando ficou patente para o público, que alguns juízos de valor mudavam com o passar do tempo, posto que a censura e a liberação da peça ocorreram em um espaço de tempo menor que uma década.

O crítico teatral Sábado Magaldi também se pronunciou sobre o espetáculo. Ele inicia seu texto esclarecendo que Chico Buarque, no tempo de escritura de *Calabar*, estava em processo de aperfeiçoamento, lembrando que foi a segunda peça, depois de *Roda Viva*, e precedeu *Gota d'Água* e *A Ópera dos Malandros*, justificando as limitações do texto teatral, e isentando o diretor e os atores de qualquer responsabilidade sobre o resultado final.

A propósito, o crítico não acreditava na possibilidade de encenação do texto: “Nova leitura, antes da atual estreia, confirmou a impressão. Como conseguiria o grupo forjar a organicidade de uma obra informe, frouxa, confusa, incapaz de desenvolver a

⁴⁵⁴ MICHALSKY, 1981 apud KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 115.

própria ideia?”.⁴⁵⁵ Mais de uma década depois, o crítico reafirmaria esse princípio: “[...] o bom senso diz que não se faz bom teatro sem boa literatura e bom desempenho”.⁴⁵⁶

Magaldi revela que teve acesso aos depoimentos do próprio diretor na obra **Teatro em Pedacos**, que, naquela altura já havia sido publicada, e naturalmente, aos textos do encenador impressos no programa do espetáculo, deixando claro estar ciente das questões políticas vigentes quando a peça fora concebida. No entanto, esta análise, para o crítico, não parece estar proposta na peça, algo que, em sua opinião, não favoreceria a compreensão do espectador.

O crítico descreve o objetivo mais nítido da montagem: uma alegoria de apoio àqueles que discordaram do arbítrio e enfrentaram o regime, com o prejuízo de suas próprias vidas:

Essa parece ser a exegese mais provável de Calabar, embora nenhum diálogo a autorize. Se não encontra fundamento no texto essa explicação, haveria outra a saltar das réplicas, mesmo à revelia dos dramaturgos? Temo que, de uma análise minuciosa, resulte apenas a falta de sentido de tudo. A peça caminha em diversas direções, sem precisar uma ideia e esclarecer um propósito.⁴⁵⁷

Para Magaldi nenhuma personagem apresenta uma leitura de Calabar, sob o ponto de vista político. Bárbara, sua viúva, por exemplo, refere-se a ele apenas como homem. Invertendo a polaridade da crítica, Magaldi continua:

Os aspectos positivos ficam a cargo da urdidura das composições musicais, bem como a inteligência e o humor de alguns diálogos isolados. Destaque para o diretor teatral Fernando Peixoto que buscou contornar as dificuldades supracitadas do texto “dando-lhe um caráter de festa popular, onde cabem a paródia e o deboche, a comicidade vulgar e o lirismo das músicas de amor”. Nenhum efeito, porém, se organiza de forma efetiva sobre a plateia e a dispersão das cenas nunca leva a uma unidade. As falhas da encenação dizem respeito aos recursos fáceis para os quais Fernando apelou, na expectativa, talvez, de estabelecer alguma comunicação com o público. Parece, sobretudo,

⁴⁵⁵ MAGALDI, Sábato. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu? **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 20, 16 Maio 1980.

⁴⁵⁶ Id. Onde está o teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 14, p. 8, 1992.

⁴⁵⁷ MAGALDI, 1980, op. cit.

gratuita a cena em que Frei Manoel do Salvador levanta a batina, sob a qual está nu.⁴⁵⁸

O profissional conclui, retomando a linha de pensamento que inspirou o título da crítica: “Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?” destacando que todo o elenco se esforça na contenda com o texto e na comunicação com o público, considerando que os principais papéis estavam bem representados por Othon Bastos (“com requintes de gestualidade e sutilezas de interpretação nos dois papéis”), Tânia Alves (“das poucas atrizes que interpretam e cantam com voz bonita”) e Martha Overbeck (“valorizando o canto, numa personagem ingrata”). E os demais Renato Borghi (“dando vida a uma figura pouco clara e sobressaindo pela bonita voz”), Sérgio Mamberti (“sem perder uma intenção maliciosa da personagem”), Gésio Amadeu, Miguel Ramos e Elias Andreato (“compondo com precisão o que não almejava ser mais do que silhuetas”).

Quanto ao cenário, Sábato Magaldi considera o de *Calabar*, o mais despojado dos trabalhos de Hélio Eichbauer, “mas não chega a realizar uma plasticidade de beleza indiscutível”.⁴⁵⁹ Em relação ao figurino, o crítico admite que a linha não convencional contempla melhor os objetivos da peça. Acrescenta ainda que as canções de Chico (olvidando a coautoria de Ruy Guerra) poderiam ter um destaque maior, e a coreografia de Zdenek Hampl ficou limitada ao frevo pernambucano.⁴⁶⁰

O crítico termina acreditando que o nome de Chico Buarque, por si só já servirá como importante publicidade para a carreira do espetáculo, servindo como aprazível retorno pelo trabalho vigoroso do elenco e da produção.

Se Sábato Magaldi advogou que os atores tiveram que redimir o texto buarque-guerreano, a jornalista Ilka Marinho Zanotto se posiciona sobre o espetáculo,

⁴⁵⁸ MAGALDI, Sábato. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu? **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 20, 16 Maio 1980.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Em uma entrevista recente, Hampl admitia que mesmo com pouco tempo de Brasil, seria convidado para participar da montagem de *Calabar* em 1973, manifestando muita dificuldade em coreografar danças regionais nordestinas, como o frevo. Após a proibição da peça, o mesmo se comprometeu a conhecer as manifestações culturais do Nordeste brasileiro. Nesta mesma entrevista, o artista reforça que no movimento também é possível identificar a mensagem política: “Existe sempre uma agulha que cutuca”. MEMÓRIA EM DANÇA – Entrevista com Zdenek (2004). **Mimeo**. Disponível em: <<http://vimeo.com/25137964>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

argumentando, em síntese, sobre o desperdício artístico na montagem de *Calabar*. Parafraseando, Zanotto inicia sua avaliação afirmando que a peça, a despeito da grande expectativa que a acompanhava, demonstrou ser uma grande decepção. Ela admite que fica patente a habilidade dos autores em sugerir uma inversão de perspectiva, e a influência de *Calabar* nos demais personagens, embora esteja praticamente ausente no palco.

Ilka também confessa sua frustração diante da construção cênica de Fernando Peixoto, considerada um tanto quanto exagerada. Explica-se: Para ela, *Calabar* é o projeto mais arrojado de Buarque, lembrando que todos os outros textos dramáticos foram adaptações de outros temas já abordados pela dramaturgia, mas “[...] sofreu com as injeções discursivas acrescentadas pelos autores no afã de esclarecer uma certa confusão de ideias, tornando-se prolixa e acentuando os meandros das histórias paralelas”.⁴⁶¹ Zanotto esperava que a encenação ajustasse as redundâncias do texto, pelo contrário, o espetáculo preserva o estilo “gongórico”, justificando os abusos do texto.

Para a mesma, o primeiro ato é o que mais padece de equívocos de linguagem. Merece destaque o trabalho de cena de Othon Bastos (“cinismo e a veemência adequados a Mathias de Albuquerque”), de Sérgio Mamberti (“com o virtuosismo habitual”), de Miguel Ramos e Gésio Amadeu (“que transformaram suas participações eventuais em verdadeiros acontecimentos”).

Acerca do segundo ato, Ilka assevera que a loquacidade do texto persiste, conquanto se torne mais inteligível, promovendo a interpretação de Renato Borghi (“dando a medida exata ao conflito de Souto”), Elifas Andreato (“composição comicamente exasperada de um fiscal da “multinacional Companhia das Índias”), Martha Overbeck (“impetuosa e sensual”), a ótima Tânia Alves (“conferindo à personagem a dimensão da verdade cristalina, passa da palavra ao canto e vice-versa, com a naturalidade que se requer de uma atriz de musical”).

A cena em que o oficial holandês e Mathias parlamentam enquanto defecam foi considerada pela crítica um *avant-la-lettre*, pois a demorada cena teria sido apropriada de *Les Grandes Bouffes*. E mais:

⁴⁶¹ ZANOTTO, Ilka Marinho. O talento perdido em “Calabar”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 20, 17 Maio 1980.

Considero as marcações, óbvias ou chulas, para as quais o espetáculo apela, e que visam intencionalmente chocar o espectador, não somente carente de imaginação como menosprezando a inteligência da plateia que necessitaria, teoricamente, de tais ‘duchas’ de mau gosto para despertar de sua apatia.⁴⁶²

Zanotto completa que estas medidas se aproximam do Teatro de Agressão dos anos 60, que poderia reagir como um *boomerang*, além de elogiar a cenografia de Hélio Eichbauer, os figurinos e as canções. Conclui, retomando com pesar: “Houvesse o espetáculo explorado a fundo as possibilidades dos números musicais e cortado rente a verborragia confusa do texto, conservando deste os trechos inspirados, que existem, e os diálogos cortantes de modo a conferir uma organicidade ao todo”,⁴⁶³ acaso, o espetáculo estaria coadunado com a capacidade dos artistas.

Acreditamos que a “verborragia confusa”, aludida pela crítica, além de ser um recurso circunstancial durante a repressão, também estará ligada á concepção cujos dramaturgos estavam imbuídos (e que não conseguiram se desvincular na revisão do texto), em 1973, e que contaminaram a construção cênica do texto, como foi notado pelo próprio encenador, alguns anos depois:

Por exemplo, eu acho que eu tinha partido para um tom meio expositivo, histórico, didático, lógico, sei lá, uma coisa assim, talvez até partindo de uma certa complexidade que o texto tem, uma certa intelectualidade, quer dizer, às vezes tem certas cenas que são desenvolvidas muito dentro do conceito da palavra e de um jogo de palavras que às vezes não explicita muito cenicamente. Ou talvez correspondia ao momento também, ao momento que estava se brigando contra determinado tipo de teatro, onde havia uma tentativa de se fazer uma coisa mais lógica, mais clara, mais fundamentada a nível histórico. Sei lá, um tipo de coisa cujo apelo não me parece hoje tão forte e que sinto uma coisa mais visceral hoje⁴⁶⁴.

O importante excerto explica com detalhes este descompasso entre texto e cena. Afora os equívocos dramáticos, as circunstâncias engendraram uma especificidade

⁴⁶² ZANOTTO, Ilka Marinho. O talento perdido em “Calabar”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 20, 17 Maio 1980.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao acervo NEHAC).

tão peculiar na literatura dramática, que a mesma não conseguiu respirar, nos palcos do final da década de 1970, fato que seria percebido por praticamente todos os críticos.

Neste período, o próprio encenador propõe, na releitura da peça, um “enxugamento” do texto, pois o mesmo considerava a ação dramática longa demais, devido aos extensos diálogos. O próprio produtor Othon Bastos fará essa ressalva, como abordamos no capítulo anterior.

Outros profissionais irão perceber este processo. O crítico Yan Michalski também não se furtou a dar suas impressões sobre o espetáculo. Ele enceta destacando a sensibilidade associada ao senso crítico presente em *Calabar*. Após fazer uma breve sinopse da peça, incluindo a relativização da traição, Michalski admite que:

Intenções temáticas tão amplas revelaram-se muito além do limite da capacidade dramatúrgica dos dois autores. Eles simplesmente não souberam canalizar essa generosa matéria histórico-ideológico-existencial para uma elaboração teatralmente articulada. Ainda mais porque optaram teoricamente em nome de uma teatralidade maior, por uma estrutura caótica, antilinear, fragmentada. Nesse emaranhado de assuntos, trajetórias individuais, tomadas de posição, mudanças de comportamento, confusos jogos de interesses, explosões líricas, deboches, malícias, heroísmos, covardias. Corrupções, músicas, versos e prosa – nesse emaranhado complexo e anárquico perdeu-se, em grande medida, o eixo do pensamento.⁴⁶⁵

Esta conjuntura, segundo o crítico, provocou no espectador dificuldade para entender a urdidura das cenas do espetáculo, explicando a escolha do título “Traição confusamente discutida”. Apesar de reconhecer o talento individual dos artistas, principalmente, a capacidade vocal de Tânia Alves, Michalski reforça a “[...] falta de clareza expositiva que paira sobre as mais de duas horas e meia de duração de *Calabar*”.⁴⁶⁶

Já o crítico Jefferson Del Rios destaca, desde o início, após uma breve síntese do enredo da peça, a importância de se retomar a prática secular de amaldiçoar algumas vozes dissonantes da história brasileira. Assim com já fizera outros críticos

⁴⁶⁵ MICHALSKI, Yan. Traição confusamente discutida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

⁴⁶⁶ Ibid.

mencionados neste trabalho, Del Rios também identifica uma desarmonia entre o texto e a sua adaptação teatral.

Para ele seria perfeitamente possível o corte de trinta minutos de cena considerada uma “[...] bocejante repetição, os discursos mornos, as marcações complicantes e tudo o mais que não servir para levantar o cerne da ação e levá-la adiante”.⁴⁶⁷ O crítico reconhece, no entanto, que a despeito da insuficiência da teatralidade do texto, tanto Chico Buarque quanto Ruy Guerra possuem uma grande capacidade crítica.

Del Rios elogia a canção “Fado Tropical” dizendo que se tratava de uma canção para ser gravada na memória, apesar de ter sido fragilizada pelos excessos de pilhérias durante a execução da mesma. Em seguida, louva os atores da peça, em especial Othon Bastos (“meio espetáculo: ele vibra e se transfigura, tomado de paixão e pleno de técnica”), Renato Borghi (“sua ironia agressiva especialmente ao discutir a guerra e a traição”), Tânia Alves (“afinada, constrói seu papel com desprendimento, jogando-se na ação, embora numa linha de sensualidade sem nuances”).

O crítico se volta para os aspectos técnicos do espetáculo, elogiando o cenário de Hélio Eichbauer e a direção musical de Marcus Vinícius. O desapontamento ficou a cargo da iluminação, com espaços escuros no palco. No derradeiro parágrafo de sua apreciação, Jeferson Del Rios conclui:

Sim, sim. Tudo poderia ser melhor, quem sabe perfeito. Sim, poderíamos ter um texto com a precisão de Peter Weiss. Sim, os artistas brasileiros poderiam saber cantar no teatro. Sim. 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.⁴⁶⁸

A citação ganha uma amplidão maior com os olhos contemporâneos, quando testemunhamos a ascensão do mesmo metalúrgico à presidência da república em 2002, aquele mesmo que fora chamado no final da década de 1970, pela revista americana

⁴⁶⁷ DEL RIOS, Jefferson. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 Maio 1980.

⁴⁶⁸ Ibid.

Newsweek como um *Working-Class Hero*, tornando-se o principal personagem do sindicalismo brasileiro, e, protagonizando uma experiência sem precedente no cenário político do país, com a fundação de um partido oriundo das entranhas do movimento popular.

O crítico Jairo Arco e Flexa também avalia que o espetáculo apesar da criativa ideia de suprimir o provável protagonista da peça, como um todo é decepcionante, principalmente, pela expectativa (alimentada pelos próprios produtores com frases como “a peça mais aguardada de todos os tempos do teatro brasileiro”) em torno da mesma. Dentre as razões do descontentamento estão as limitações teatrais do texto dramático, algo que inclusive fora manifestado por outros profissionais.

Em verdade, as deficiências estão na harmonização de várias virtudes como frases inteligentes e belas canções. Para o crítico, o uso do deboche supera o conveniente. Cenas como a que Nassau cheira lança-perfume ou as chanchadas realizadas pelos atores são destituídas de valor e isenta de reflexão.

Em seguida, as críticas se voltam especificamente para o encenador. Primeiramente, concernente ao equívoco em delegar o papel de Sebastião do Souto a Renato Borghi, “[...] um ator que se caracteriza exatamente pela tendência natural a cair na chanchada”.⁴⁶⁹ Em seguida, é a vez de avaliar a participação de Othon Bastos:

Enquanto isso, Peixoto impôs ao circunspecto Othon Bastos, no papel de ‘Maurício de Nassau’, uma linha efeminada e exibicionista que deixa o ator pouco à vontade. Os raros momentos de brilho se devem ao humor de Sérgio Mamberti, como um frei malicioso, e a Tânia Alves (‘Bárbara’, a amante de Calabar), possivelmente a única atriz brasileira capaz de fazer um musical sem aparentar esforço.⁴⁷⁰

Arco e Flexa volta a elogiar as canções, mas reconhece que não se encaixam na dinâmica do espetáculo, como elos conectivos entre as cenas.

Por fim, a revista **Veja**, no mês de estreia da peça, dedicou uma matéria de seis páginas a Chico Buarque, destacando que a postura oposicionista do artista,

⁴⁶⁹ APESAR DO GOVERNO. **Veja**, São Paulo, p. 60-65, 14 Maio 1980.

⁴⁷⁰ Ibid.

desencadeara desafetos no poder e afetos na esquerda. Naturalmente, *Calabar* também seria alvo de análise do periódico.

Como de praxe, assim como a maioria, o artigo recupera a trajetória da peça, mormente, sua conturbada relação com a censura. Na sequência, destaca a informação que o espetáculo contava com o patrocínio do governo do Estado de São Paulo, representado na época por Paulo Maluf.

Outro personagem importante do episódio *Calabar* também fora citado. Trata-se do general Antônio Bandeira, responsável pela proibição definitiva da peça. Em 1980, o mesmo era comandante do III Exército e quando indagado sobre aquele período, o militar disse não ter nada a declarar.

A matéria lembrava que os dramaturgos não compareceram à estreia, pois ambos estavam na África, auxiliando o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Alguns dias antes, Buarque estava engajado na organização de um show favorável aos metalúrgicos do ABC paulista, realizado no dia 1º de maio. A intenção era angariar capital para o fundo de greve dos trabalhadores e dos sindicatos. Em outros momentos, incansável, o compositor também auxiliou o Centro Brasil Democrático, o Cebrade, como secretário da comissão de Direitos Humanos e contatando outros artistas, como, por exemplo, Djavan, que compunha a comitiva para promoções culturais em Angola.

A revista destaca, neste período, uma verdadeira temporada de liberações como os filmes *Z*, do diretor Costa Gravas, e o clássico *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Nos palcos, destaque para *Patética* de João Ribeiro Chaves Neto e *A Resistência*, escrita por Maria Adelaide Amaral.

Explica-se: Com o advento da Abertura, muitas obras são resgatadas da proscrição durante o período ditatorial. O texto da **Veja**, ironicamente, insinua que o público sentia a falta de produções mais politizadas, posto que “[...] nem só de ‘Black

Emmanuelle' vivem as plateias da liberalização",⁴⁷¹ rememorando, a produção erótica muito popular na década de 1970.

⁴⁷¹ APESAR DO GOVERNO. **Veja**, São Paulo, p. 60-65, 14 Maio 1980.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ
DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O
ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL
VAI PASSAR”



CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

À GUIA DE CONCLUSÃO, far-se-á imperioso retomarmos as primeiras linhas deste trabalho.

Nele havíamos destacado que, o *corpus* documental escolhido, ou seja, a peça *Calabar – O elogio da traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, já havia sido investigada por outros pesquisadores, principalmente ligados à Teoria Literária, contudo, os mesmos haviam se restringido à análise estrutural da peça.

Igualmente, em outra oportunidade, também nos propusemos a examinar o processo criativo da literatura dramática,⁴⁷² pautados pela perspectiva histórica. Estávamos orientados pela premissa de que “[...] o resgate do processo de criação/produção da dramaturgia permite pensá-la historicamente, pois desta forma, são trazidos à luz os embates presentes no momento da escrita”.⁴⁷³

No referido trabalho, já indicávamos, inconscientemente, a necessidade de se consultar a recepção concernente à peça, como, por exemplo, ao analisar a resposta concisa do censor frente ao mandado de segurança impetrado por Chico solicitando a liberação da peça para a estreia.

Nestas elucubrações, percebemos que faltava o alicerce teórico-metodológico da Teoria da Recepção para sustentar uma nova empreitada, visto que os estudos desenvolvidos na Universidade de Konstanz, na Alemanha, onde Iser e Jauss trabalham com a concepção da incompletude de um texto, que, apenas se torna obra a partir do momento em que a criação é fruída pelo consumidor.

Ora, desse modo, como “pensar com a História” sem inquirir os sujeitos que participaram do processo recepcional da peça?

Fundamentados, primordialmente, por esta premissa, organizamos a documentação, a fim de examinar algumas perspectivas importantes acerca do objeto em questão e os sentidos originais produzidos pela fruição.

⁴⁷² MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente**: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

⁴⁷³ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 209.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

Inicialmente, propusemos a perquirir os dramaturgos, ou, os protoreceptores, que voltaram a ler a peça, alguns anos depois da proibição definitiva do espetáculo, interferindo no texto teatral.

Em seguida foi a vez de interrogar o diretor da peça que, juntamente com sua equipe artística, fora submetido a duas experiências sintomáticas. A primeira, ao produzir uma obra única por meio de sua leitura do texto e da realidade de 1973. A segunda, em conceber um espetáculo, portanto uma nova recepção, através de um texto modificado, e, de um contexto relativo, ao final da referida década.

Neste mesmo capítulo, também indagamos os representantes da censura, que por apresentarem outras concepções ideológicas, denotariam a coerência da Teoria da Recepção, ao produzirem significações distintas dos profissionais envolvidos na escritura e na encenação da peça. Não por acaso, decidimos apresentar esta percepção, a do censor, logo após a análise da recepção dos artistas, realçando ainda mais as diferenças entre ambas. Além de consultar também o público, cujos elementos da fruição do espetáculo podem ser constatados no áudio-documento da remontagem.

Por fim, consultamos a crítica especializada que, por sua vez, também, ofereceu novas leituras acerca do espetáculo estreado em 1980, sob forte expectativa, mas que não aplacou este sentimento segundo a avaliação dos próprios agentes envolvidos.

Este verdadeiro corpo-a-corpo com esta diversificada documentação permitiu vislumbrar algumas proposições que assinalam as rupturas e permanências a partir do processo recepcional da peça.

Dentre elas, a inferência geral, consiste na patente distinção, entre as experiências de 1973 e a de 1980, pois tanto o texto quanto a cena produziram construtos (Wolfgang Iser denomina de “suplementos”), a partir de circunstâncias históricas diferentes. O resultado evidente não se notabiliza apenas pelo epílogo do trabalho, mas, principalmente, pelo processo de pesquisa, apoiado pela Teoria da Recepção, cujas hipóteses foram elaboradas. Este entendimento já seria perceptível na interpretação dos documentos, de ambos os períodos, nos quais notamos que o discurso

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

dos agentes envolvidos em 1973 aparenta uma introversão, que, naturalmente será diferente sete anos depois.

Contudo, visando dar mais inteligibilidade as considerações finais, optamos por elencar e destacar algumas suposições na mesma sequência dos capítulos de trabalho.

Portanto, iniciamos a partir da recepção dos teatrólogos, em 1979, quando, durante a releitura e atualização do texto, fica nítida a continuidade de alguns temas candentes, no início da década de 1970, como, por exemplo, a tortura, o ufanismo, a memória, o conservadorismo, o colaboracionismo, e, principalmente, a traição, mas que, por sua vez, encontrarão outra leitura em uma sociedade diferente dos tempos de repressão, justificando, inclusive, a perda de sua especificidade histórica.

Embora, Buarque e Guerra, durante a revisão, tenham se empenhado em emular o texto com outras questões contemporâneas como a redemocratização do país, quando Bárbara propõe um desfecho para o enredo da peça: “[...] **Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, vivei, votais, traí, oh! Celebérrimos iniciados nos mistérios da traição**”. (p. 119) [Destaque nosso]. Vejamos outros exemplos.

Originalmente, a peça não se furtou em abordar a questão indígena representado pelo personagem Camarão, no início dos anos de 1970, quando membros das nações Krahô, Gaviões, Maxacali, Carajás e Xerentes seriam recrutados e treinados para compor uma força-tarefa, denominada Guarda Rural Indígena (Grin). Inclusive, durante um desfile ocorrido em Belo Horizonte, a tropa marchou com um homem suspenso por um bastão de madeira, representando a conhecida técnica de imobilização denominada pau-de-arara.

Durante a revisão do texto, notamos que a questão indígena seria mantida, devido à sua pertinência, basta rememorarmos o impacto da construção dos quatro mil quilômetros da Transamazônica (BR-230), no interior da floresta, nas comunidades indígenas, evento que também não passou ileso as lentes do cineasta Cacá Diegues, no filme *Bye Bye Brazil*, em 1979, sete anos depois da inauguração da rodovia. Aliás, está presente pesquisa sempre buscou dialogar com outras linguagens artísticas como cinema e música, além do teatro, com o objetivo de tonificar alguns argumentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

Agora, vejamos o caso específico das capas das publicações. Nas primeiras versões da peça, a imagem principal, produzida por Regina Váter, consistia apenas no nome Calabar pichado em um muro. Na capa posterior da publicação, após a revisão, o frontispício contara, além do nome do protagonista pintado, uma montagem realizada pelo artista Elifas Andreato, com um refrigerante tatuado no centro de uma silhueta humana. A terceira, com a figura de uma nau, em um fundo escuro, completa este movimento de recontextualização, cuja criação foi sendo submetida até os dias atuais.

Ainda dentro da análise da atualização do texto, outras considerações merecem destaque, como a relativização na peça da figura histórica de Domingos Fernandes Calabar, apregoadado pelo subtítulo “o elogio da traição”, e, que, posteriormente, seria materializado em uma real revisão historiográfica. Notamos que suas escolhas passam a ser recebidas pelos historiadores das últimas décadas, com mais tolerância, concordando com os próprios pressupostos da peça.

Outra característica marcante deste exame será a verificação do distanciamento das colagens históricas e linguagem formal da versão de 1973, com um texto mais limpo, e, expressões populares, alcançando muitas vezes, o nível de deboche, processo, que, por ser tão constante, deliberamos denominá-lo por derrisão.

Ora, acreditando na historicidade concernente à forma, notamos que estas mudanças acompanharam a própria mudança social em curso, no Brasil, no interstício que vai de 1973 a 1979/80. A derrisão, dentre outras permanências e rupturas, seria um recurso (consciente ou inconsciente) empregado por Chico e Ruy com o escopo oferecer mais inteligibilidade ao texto, sem comprometer a mensagem política, favorecendo o acesso de leitores distintos do início da década. Se o objetivo consistia em dar um novo tratamento à literatura dramática, constatamos que a comicidade será patente durante a reescritura da peça.

Esta concepção será percebida como tendência ao percebermos que, além do texto dramático, o processo de derrisão também irá abarcar a própria composição cênica do espetáculo de 1980. Reescrevemos a fala do próprio encenador da peça que ratifica este argumento: “‘Calabar’, de agora, transcorre num ambiente que se parece um pouco

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

com circo, cabaré, zorra”.⁴⁷⁴ Aliás, o áudio gravado da remontagem também justifica este argumento, com várias manifestações de risos na plateia.

A exemplo desta “zorra” reconhecemos a disposição dos autores em inserir trechos anacrônicos durante a revisão da literatura dramática, assim como nas cenas dirigidas por Fernando Peixoto, com máquinas de escrever no palco operada por um escrivo ou a presença de um repórter com o auxílio de um cinegrafista entrevistando Maurício de Nassau, em pleno Nordeste brasileiro do século XVII.

Este traço acontecerá, paralelamente, ao surgimento do Besteirol, a partir do fim da década de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que consideramos um indício de que *Calabar 1980*, igualmente, seria influenciado por este movimento marcado por trocadilhos, sátiras, caricaturas, improvisações, ambiguidades sexuais, sobretudo as homossexuais,⁴⁷⁵ contudo, sem abrir mão de seu conteúdo originalmente crítico.

Já que agora estamos falando da cena, vejamos outras deduções acerca da montagem cênica de *Calabar*, novamente, a partir dos artistas envolvidos em ambas as versões, demonstrando como a nova conjuntura propiciaria mudanças profundas na própria produção do espetáculo, revelando mais uma vez as transformações em curso no país.

Aproveitando o período de euforia econômica brasileira, que os próprios artistas seriam favorecidos, a montagem de 1973 será marcada pelos altos investimentos com figurino, elenco (basta lembrarmos o exaustivo processo de seleção do elenco), orquestração (Peixoto admitiu: “[...] Eu acho que eles correspondiam à importação ainda um pouco americanizada de musical”⁴⁷⁶), entre outros setores da concepção do espetáculo. Fernando acreditava tratar-se de uma resposta política através de uma superprodução.

⁴⁷⁴ CALABAR, A DÚVIDA na História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 35, 08 Maio 1980.

⁴⁷⁵ FRAGA, Eudinyr. Besteirol. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 61.

⁴⁷⁶ Diálogo gravado em 15 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto (Acervo Fernando Peixoto cedido gentilmente ao acervo NEHAC).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

Contudo, em 1980, em um novo contexto político e economicamente desfavorável (vide charge de Henfil no início desta tese), a produção abandonará, segundo comparação do próprio diretor teatral, o Planchon, estilo mais clássico de encenação, optando por uma drástica redução financeira, manifestando-se, por exemplo, na diminuição significativa do coletivo de artistas que participariam da montagem, ou, então, na substituição dos trajes de época de outrora, por roupas mais modestas, baseadas no popular jeans, simbolizando, inclusive, a presença maciça da cultura estadunidense no palco.

Contrapondo o processo recepcional dos artistas vinculados a *Calabar* acerca da literatura dramática e da *mise-en-scène*, temos a leitura dos censores que oferecem outras perspectivas sobre a criação artística, reforçando a condição de “obra aberta” preconizado por Umberto Eco. Abalizados por esta orientação teórico-metodológica notamos que os censores, assim com qualquer outro leitor, também fruem uma obra artística, recompreendendo o sentido original concebida pelo autor:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.⁴⁷⁷

Pedimos licença para reavermos a citação de Eco com o fito de assinalar as distintas (pois inexitem interpretações corretas) possibilidades de formulação de sentido a partir da interpretação de uma literatura dramática, haja vista que a censura

⁴⁷⁷ ECO, Humberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 40.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

não teve um contato continuado com a montagem de 1973, sendo o texto avocado para reexame, impedindo que a produção fosse avaliada durante o ensaio geral da peça.

Neste processo, interessa ao historiador, as condições (“uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”) que permitiram que determinado sentido fosse produzido a partir da interação texto/leitor.

A partir da apropriação desta obra aberta pelos representantes da censura, levantamos algumas proposituras, que pretendemos apresentar neste capítulo final.

A principal, enquanto produto deste processo recepcional, é a crença predominante de que *Calabar* visava achincalhar a história nacional. Todos os pareceres da peça remetem ao aviltamento de se reabilitar a figura de um traidor da pátria, ou do evento histórico em si, que marcaria o início da futura nação brasileira.

Esta avaliação estará representada, principalmente, nas ressalvas das primeiras avaliações da publicação, da resposta ao mandado de segurança impetrado por Chico Buarque depois de sua proibição, pelo relatório de um jurisperito chamado Clóvis Lema Garcia, além da consideração verbal do próprio General Bandeira ao produtor da peça Fernando Torres: “[...] ele me disse para não mexer nisso, porque se a história diz que Calabar foi um traidor, não havia por que mudar a história”.⁴⁷⁸

Para legitimar este ponto de vista, alguns representantes da censura utilizaram como fundamentação, obras clássicas da historiografia brasileira, até mesmo, pesquisas do próprio pai de Chico, o catedrático Sérgio Buarque de Holanda.

No exame desta documentação, notamos que, ao contrário do que muitos supunham, os Órgãos de Censura não dispunham de servidores sem formação específica, como o caso do censor ex-jogador de futebol Augusto que teria sido zagueiro da seleção brasileira, na Copa do Mundo em 1950.

Muito pelo contrário, identificamos censores intelectualizados, que acreditamos terem sido acionados, frente a circunstâncias peculiares, como respaldar a

⁴⁷⁸ PAI DE CHICO foi usado para proibir “Calabar”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 Jul. 1990.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

proibição de um filme ou uma peça de um artista de projeção nacional, como Chico Buarque.

Neste trabalho, a recepção presente no relatório, redigido por Clóvis Lema Garcia, por exemplo, manifesta uma leitura ideologicamente definida sobre Calabar. Em síntese, o censor reitera a premissa de que o texto depõe contra os heróis nacionais Henrique Dias e Filipe Camarão, integrantes da frente de resistência organizada por Mathias de Albuquerque, protetor dos “valores da civilização cristã ocidental”, e, reconhecidos pela bravura com que participaram da expulsão dos invasores batavos do Nordeste brasileiro, na chamada Insurreição Pernambucana (1645-1654).

O relator também reprovará rimas entre epopeia e diarreia, culpará a personagem Anna de Amsterdã por professar o “comunismo sexual”, rechaçará as mensagens imputadas na peça do servilismo brasileiro diante dos Estados Unidos, e, associará versos como “as botinas, a lama, a guerrilha... o gosto do capim misturado com sangue” com opositores terroristas.

Em síntese, a peça será considerada como uma obra de propaganda subversiva com o “caráter dissolvente e sectário-marxista com que foi elaborada”, “falseando totalmente a História”, e, ainda, acusando novamente, os dramaturgos por “deslembrarem” da história nacional.

Alguns meses antes, em outra avaliação, notamos que outro relatório concordaria plenamente com o parecer do censor Clóvis Lema Garcia, acrescentando ainda novos sentidos no interior da peça, sugerindo uma sintonia ideológica entre os representantes do governo.

Neste documento, os dramaturgos também são cognominados por subversivos, além de também, atentarem contra a História baseado em “ideólogos do comunismo internacional” como Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho. Também são acusados de efetuarem propaganda sediciosa junto aos estudantes universitários.

O relator escreve que os dramaturgos acreditam, na ideia desconfiável, de que o traidor de hoje poderá ser o herói de amanhã. O mesmo identifica, na peça, o descaso com a hierarquia militar além de referência à guerrilha rural nos versos que falam sobre a natureza na canção “Cala a Boca, Bárbara”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

Em outro trecho do relatório, o autor alega que para os teatrólogos a Holanda seria a representação do poder comunista. Alguns gestos também remeteriam à organização estadunidense Panteras Negras.

Ademais, a expressão arraia-miúda seria uma incitação à luta de classes. O guerrilheiro Lamarca seria referido, subliminarmente, no texto, assim como a tortura, o desprezo a “Revolução de 1964” e a desmoralização de generais. Em tempo, as referências aos heróis Dias e Camarão seriam configuradas como racismo.

A interpretação destes documentos indica claramente como a disputa de poder envolve os embates de memória entre grupos distintos, e, utilizando como munição a produção de significados. A Estética da Recepção, nesse sentido, auxilia o historiador de ofício a retomar ao processo, visando perceber como a capacidade simbólica de algumas obras foram apropriadas por agentes em disputa como forma de garantir a manutenção de seus próprios interesses.

Diferentemente da perspectiva dos censores, o público do espetáculo, gravado em 1980, irá embarcar no processo de derrisão da peça. Esta percepção será confirmada pela manifestação cômica da plateia, identificada no áudio do espetáculo, como quando Bárbara comenta com Souto, em uma cena, se não haveria homens no exército. A reação do público revela a leitura conjuntural que o público fazia do Brasil em 1979.

No último bloco de conclusões, apresentamos as inferências produzidas a partir do exame da recepção da crítica teatral acerca de *Calabar*, enquanto documento histórico, assim como ocorrera com a apreensão de artistas e censores. Infelizmente, a crítica especializada produziu poucas avaliações sobre o espetáculo de 1973, haja vista, que o mesmo não chegou a estrear. Diferentemente, do que ocorreu com a montagem de 1980. Por isso, nos concentramos no segundo bloco de documentos.

No que tange a estas avaliações, as mesmas serão marcadas por iniciarem sempre, com o resumo do percurso histórico realizado pela peça, desde sua concepção até sua proibição definitiva em 1974. Parece-nos claro que este procedimento visava esclarecer aos leitores do jornal nos moldes de um “você viu no capítulo anterior”, para oferecer melhor inteligibilidade à crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

Contudo, refletindo este dado com mais atenção, deduzimos que, muito além do que uma apreciação de uma produção artística, a recepção deste profissional também fora contaminada pelo “horizonte de expectativas” dos próprios artistas envolvidos com a peça *Calabar*.

Assim como asseverou um crítico no período de Abertura, muitos que aguardavam saírem verdadeiros leões dos arquivos da Censura acabaram vendo apenas ratos. Portanto, esta espera, provavelmente, tenha gerado uma expectativa que não seria correspondida, pois, apesar dos dramaturgos se empenharem em “atualizar” o texto, as especificidades históricas haviam sido perdidas. Talvez por isso, Michalsky, teria escrito de forma perspicaz: “Quem nos salvará dos terríveis perigos de um teatro livre?”.

Este movimento analítico demonstra o efeito danoso da repressão cultural, transcendendo o engavetamento da obra, posto que, mesmo com sua liberação, alguns anos depois de produzida, a intensidade da mesma será atenuado, pela recontextualização histórica.

Notamos também que a crítica especializada irá focar as divergências entre a literatura dramática e sua transposição para os palcos. Cláudio Pucci, por exemplo, destacará a linguagem da fresta como corresponsável por estas dificuldades e apregoa que seria necessário aos dramaturgos “mais experiência de escrita dramatúrgica”. A crítica Ilka Marinho Zanotto denunciará o estilo “gongórico” da obra. Corroborando com este argumento o título de duas avaliações importantes da peça: “Traição confusamente discutida”, de Michalski e “Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?” de Sábato Magaldi.

Não obstante, os críticos não deixaram de avaliar alguns aspectos positivos como a performance de Othon Bastos tanto no papel de Mathias de Albuquerque quanto de Maurício de Nassau. A capacidade vocal de Tânia Alves representando a personagem Bárbara, e, o inegável objetivo crítico do espetáculo.

Independente do juízo de valor, que, igualmente compartilhamos com estes especialistas, concluímos que a importância ideológica da peça se arrefecera em 1980,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DE “APESAR DE VOCÊ, AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA [...]” A “[...] O ESTANDARTE DO SANATÓRIO GERAL VAI PASSAR”

descarnando a mesma, e, explicitando suas deficiências dramáticas, que não passaram ilesas aos críticos.

Destarte, descomprometidos com a “interpretação correta” da peça, como apregoa a Teoria da Recepção, sentimo-nos livres para interpretar os sentidos produzidos por diferentes leitores, sejam eles teatrólogos, encenadores, censores, público ou críticos, através de uma obra repleta de significações históricas que muito tem a nos dizer atualmente, como o direito do indivíduo a defesa daquilo que acredita, portanto, a crença de que Bárbara continua se recusando a se calar.

Talvez por isso Ruy Guerra, atualmente tema da biografia da historiadora Vavy Pacheco Borges, declarasse que uma nova montagem de *Calabar* seria realizada, provavelmente, ainda neste ano, no teatro João Caetano. Inclusive, o cineasta assumiria a direção do musical, e, já teria convidado a atriz Letícia Sabatella para encarnar Bárbara Calabar⁴⁷⁹.

Como será a recepção do público do século XXI?

Por imposição dos prazos, este trabalho será defendido antes de o sabermos.

Contudo, enquanto isso, nas derradeiras linhas desta tese, convocamos novamente presença de Carl E. Schorske que, sobre o procedimento histórico, representado por Clio, musa da História (e da criatividade), escreveu:

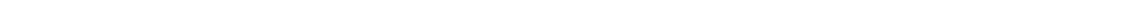
Ela tece seu fio, em parte, com materiais que escolheu e cardou, mas não plantou, e, em parte, com conceitos que adotou, mas não criou. Sua habilidade especial é trançar-los num relato significativo no tear do tempo – um tear que é realmente seu.⁴⁸⁰

Nestas derradeiras linhas, ao contrário do epílogo deste trabalho, aproveitamos o ensejo para convidar outros pesquisadores-artesãos para que coparticipem da urdidura desta instigante trama historiográfica.

⁴⁷⁹ FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

⁴⁸⁰ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 243.

DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



TEXTO TEATRAL

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O Elogio da Traição. 4 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 22 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

OBRAS CONSULTADAS PELOS AUTORES TEATRAIS

BOXER, Charles R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961.

CALADO, Frei Manoel. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cooperativa Editora de Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954. 2 V.

GONSALVES DE MELLO, José Antônio. **Tempo dos Flamengos**. 2 Ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979.

_____. **D. Antônio Filipe Camarão**. Recife: Universidade do Recife, 1954.

_____. **Henrique Dias**. Recife: Universidade do Recife, 1954.

_____. **Tempo dos Flamengos**. 2 Ed. Recife, PE. Departamento de Cultura, 1979.

NETSCHER, Pieter Marinus. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Mario Sette. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

RODRIGUES, José Honório; RIBEIRO, Joaquim. **Civilização Holandesa no Brasil**. [s.l.]: Ed. Nacional (Brasília), 1940.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Os Holandeses no Brasil**. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

WÄTJEN, Hermann. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

CRÍTICAS DE JORNAIS E REVISTAS REFERENTES À PEÇA *CALABAR* – *O ELOGIO DA TRAIÇÃO*

“CALABAR” NÃO SERÁ encenada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 maio 1974.

“CALABAR”, ENFIM LIBERADO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jan. 1980.

A CENSURA. **Veja**, São Paulo, p. 30, 26 Dez. 1979.

A RODA VIVA de Calabar: Dialética da traição. **DCE – PUC**, Rio de Janeiro, p. 24, 1973.

APESAR DO GOVERNO. **Veja**, São Paulo, p. 60-65, 14 maio 1973.

APOIO EDITORIAL AO golpe de 64 foi um erro. **O Globo**, [Versão online], 31 Ago. 2013. Disponível em: <www.oglobo.globo.com/pais/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. Anistia para Calabar. **Manchete**, São Paulo, p. 42, 1980.

BEIRÃO, Nirlando. A cobra junta os cacos. **Isto É**, São Paulo, 2 abr. 1980.

BRASILEIRO, BATUQUEIRO, ENCRENQUEIRO. **Veja**, São Paulo, p. 46-50, 2 março. 1973.

BRITTO, Patrícia. Comissão da Verdade estuda responsabilizar empresas por perseguição política. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 Jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/07/1311847-comissao-da-verdade-vai-penalizar-empresas-que-promoveram-perseguiacao-politica.shtml>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

CALABAR – O ELOGIO da Traição de Chico Buarque e Ruy Guerra. Uma história de traição tenta vir a público, mais uma vez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 out. 1979.

CALABAR, A DÚVIDA na História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 35, 1980.

CALABAR, ENFIM LIBERADO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 Jan. 1980.

CALABAR, O ELOGIO da Traição, estreará dia 1.º, na capital. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 26 Mar. 1980.

CAPRIGLIONE, Laura. A MISSÃO, como a ditadura ensino técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 04, 11 Nov. 2012.

CENSURA LIBERA “CALABAR” e o “Z” de Costas Gravas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 Jan. 1980.

CHICO ESTREIA AMANHÃ seu novo show. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 Jan. 1974.

CHICO QUEBRA TABU e passa tarde com Xênia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 Jan. 1980.

CHICO, FALANDO DE Calabar. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 21, 25 Set. 1973.

DEL RIOS, Jefferson. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 Maio 1980.

E CALABAR CHEGA a cidade. Sem censura. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 19, 25 Mar. 1980.

FERNANDA MONTENEGRO, ‘EU é um outro’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 Maio 2013.

FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**, [versão online], Rio de Janeiro, 12 Maio 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

GODINHO JR, Ivandel. Calabar, o traidor (ou será que ele não foi?). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 22, 7 out. 1973.

HELIODORA, Barbara. Um belo filho da censura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 Abr. 2000.

IGLESIAS, Simone. Lula critica Obama e diz que erros dos EUA “podem causar transtornos em vários países”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 Nov. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/828053-lula-critica-obama-e-diz-que-erros-dos-eua-podem-causar-transtornos-em-varios-paises.shtml>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

KAHNS, Cláudio. Uma nova chance para Calabar, o traidor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1977.

LINDENBAUM, David. “Calabar”: as emoções de uma peça proibida. **Isto É**, São Paulo, 31 Ago. 1977.

MAGALDI, Sábato. Um momento vital do teatro brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 out. 1976.

_____. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu? **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 20, 16 Maio 1980.

MAIELLO, Cristina. Chico: o próprio tempo vai parar para ouvir. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 mar. 1988.

MAIS PEDRAS CONTRA Geni. Agora, também na vida real. **Jornal da Tarde**, 04 Jan. 1980.

MARINHO, Azevedo. Calabar revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 Jul. 1973.

MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira (*Folha de São Paulo* 09/01/94). **Site oficial Chico Buarque**, Entrevista. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

MAYRINK, Geraldo. Canções da colônia. **Veja**, São Paulo, p. 119, 21 nov. 1973.

MICHALSKI, Yan. Como surgiu o novo Calabar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

_____. Dois ex-bandidos anistiados em São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 18 Maio 1980.

_____. Fernando Peixoto e a preparação para “Calabar”? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 4 set. 1973.

MICHALSKI, Yan. Traição confusamente discutida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 20, 18 Maio 1980.

O ESPERADO CALABAR estreia hoje. **Folha da Tarde**, Rio de Janeiro, 9 Maio 1980.

OVERBECK, Martha. Duetto com o real. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 mar. 1984, p. 30.

PAI DE CHICO foi usado para proibir “Calabar”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 Jul. 1990.

PUCCI, Claudio .Ressurreição de Calabar, um lagarto que deu certo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 26, 5 maio 1980.

_____. Quando o bom humor também faz pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 Maio 1980.

ROLDÃO, Oliveira. Calabar: salada de dúvida. **Movimento**, São Paulo, 5 a 11 maio 1980.

SABINO, Fernando. Chico, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 out. 1973.

SAIU CARO VIVER. **Veja**, São Paulo, p. 159, 26 Dez. 1979

SILVEIRA, Emília. Calabar de Chico Buarque e Rui Guerra. Um elogio da traição: mas o que é ser traidor? **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 Fev. 1980.

SUBVERSIVOS VIP, COMO a ditadura monitorava Chico, Caetano e outras estrelas da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 Jul. 2012.

UMA INSTITUIÇÃO nacional. **Revista Retrato do Brasil**, São Paulo, n. 34, 1985

UMA PROPOSTA DE anistia para Calabar, Numa salada teatral. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 21, 8 maio 1980.

ZANOTTO, Ilka Marinho. O talento perdido em “Calabar”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 20, 17 Maio 1980.

OUTROS

Arquivo Nacional. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários. Fundo “Divisão de Segurança e Informações” do Ministério da Justiça. Série: 1 – Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Processo no 63332/73, 22 out. 1973. MC/P. Cx. 593-05133.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy; PEIXOTO, Fernando. Transcrição da leitura comentada da peça **Calabar – O Elogio da Traição** gravada em 15, 16 e 17 de agosto de 1979.

Censura Musical, documentos. Disponível em: <http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/Cade_o_meu_-_Julinho_da_Adelaide.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

Centro Cultural São Paulo. Áudio da peça *Calabar, o elogio da traição*.

DECRETO-LEI No 477 – de 26 de fevereiro de 1969. **Pedagogia em Foco**. Disponível em: <www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10b.htm>. Acesso em: 3 Nov. de 2013.

Decreto-Lei Nº 477, de 26 de Fevereiro de 1969. **Acervo da Ditadura**. Disponível em <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_14.htm>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

Mandato de Segurança n.º 74626. 4 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 3096/73, Brasília, 16/05/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316. livro 1/ reg. 2079-AN/DF

Pareceres Censórios da peça **Calabar – O Elogio da Traição**. Arquivo Nacional, DF.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). **Programa de Calabar – O Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Teatral, 1980. [não paginado].

Rascunho da peça “Calabar, o elogio da traição” (1973). Acervo pessoal Chico Buarque de Holanda.

Site oficial do Chico Buarque. Disponível em: www.chicobuarque.com.br

<<http://www.youtube.com/watch?v=8WFb9vwWFMg>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=8WFb9vwWFMg>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=DZrK_ciajsI>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=eoJOrwGa0ZU>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

<www.letras.mus.br/caetano-veloso/205664/>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

<www.tribunadoplanalto.com.br>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

DVD

BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

BUARQUE, Chico. **Bastidores**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

ARRABAL, José. **Anos 70** – teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber. 4 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB anos 70, 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2 Ed. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Kuhle Wampe, Ou A Quem Pertence o Mundo. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 18/19, Jan./ Dez. 1988.

CALADO, Frei Manoel. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954. V 1.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CANDIDO, Antônio. A literatura brasileira em 1972. **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, v. 1, p. 20-26, 1981.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

CARDOSO, Maria Abadia. **Diálogos Cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2011.

CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. 2 Ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar texto e ler romances na época moderna (séculos XVI e XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Formas e Sentido**. Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp/Fapesp/ Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores da Noite**: a Dramaturgia de Brecht na Cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**. Brasil: 1964-1985. 4 Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CRUZ, Paulo Davidoff. Notas sobre o endividamento brasileiro nos anos setenta. In BELLUZZO, Luiz Gonzaga de Mello; COUTINHO, Renata. (Orgs.). **Desenvolvimento capitalista no Brasil** – Ensaio sobre a crise. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FARIA, Betty. [Entrevista dada ao site Mulheres do Cinema Brasileiro, em Jun. 2005]. **Mulheres do Cinema Brasileiro**, Entrevistas/Depoimentos. Disponível em: <www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/61/Betty-Faria>. Acesso em: 15 Fev. 2012.

FARIA, João Roberto. **Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil**. Araraquara: Lettres Françaises, 2003. V. 5.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FRIAS FILHO, Otávio. O Fim do Teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 14, 1992.

GASPARI, Elio. **A Ditadura derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. **A Ditadura escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 3 Ed. São Paulo: Ática, 1987.

GUERRA, Flávio. **Calabar, (traidor, vilão ou idealista?)**. Recife: Asa Pernambuco, 1986.

GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista USP**, n. 14, 1992.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

HENFIL. **Diretas Já**. São Paulo: Record, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUIZINGA, Joan. **Homo Ludens**. São Paulo, Perspectiva, 1996.

ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura** – Uma Teoria do Efeito Estético. São Paulo: 34, 1996. V. 1.

JACOBY, Russell. **O Fim da Utopia**: Política e Cultura na Era da Apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7 Ed. São

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. da PUC-RIO, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1968.

LE GOFF, Jacques. **Passado/Presente**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

LEVINE, Robert M. Esporte e Sociedade: O caso do futebol Brasileiro. In: MAIHY, José Carlos Sebe B; WITTER, José Sebastião. (Orgs.). **Futebol e Cultura** – Coletânea de Estudos. São Paulo: São Paulo: IMESP / DAESP, 1982.

LIGO, Hermelinda E. V. [Carta endereçada ao Dr. Rogério Nunes]. **Censura Musical**. Disponível em: <http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/Cartadeumacidada1.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

LIMA, Luiz Costa. (Org.) **A Literatura e o Leitor**: Textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LINS, Audemário. **Calabar** – O herói desconhecido. Maceió: Gazeta de Alagoas, 1998.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. Onde está o teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 14, p. 8, 1992.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento Histórico. In: SILVA, Marcos. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984.

MARTINS, Christian A. O inconformismo social no discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, n. 2, Abr./Maio/Jun. 2005. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau: governador do Brasil holandês**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Olinda restaurada** – Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: 34, 2007.

MEMÓRIA EM DANÇA – Entrevista com Zdenek (2004). **Mimeo**. Disponível em: <<http://vimeo.com/25137964>>. Acesso em: 1 Nov. 2013.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978. **História**, São Paulo, v. 22, n.1, ano 0, 2003.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Editora Senac Rio, 2005.

NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

PATRIOTA, Rosangela. História e Teatro: Dilemas estéticos e Políticos de Vladimir Maiakovski. **História**, São Paulo, UNESP, v. 13, 1994.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____.; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

_____.; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 3, ano 3, n. 4, Out./ Nov./ Dez 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5. Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf>. Acesso em: 1 Nov. 2013

PEIXOTO, Fernando. Por uma cultura crítica e democrática. In: PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **O teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____.; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. O Capoeira Besouro Mangangá: Alguns Aspectos Culturais do Recôncavo da Bahia (1890-1930). In: GODINHO, Luís Flávio Reis; DOS SANTOS, Fábio Josué Souza. (Orgs.). **Recôncavo da Bahia**: Educação, Cultura e Sociedade. Bahia: UFRB, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da Recepção. Tradução de Aline Casagrande. **Folhetim**, n. 13, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Vida e morte da ditadura**. Petrópolis: Vozes, 1984.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. **Traição** – Um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. 21 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, Out-Dez, 1986.

_____. **A teia do fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. 6 Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

DISSERTAÇÕES & TESES:

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho**: O olhar antropológico para a cena e a história brasileira. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f.

Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BARROS, Eduardo Portanova. **O Cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. 2009. 378 f. Tese (Tese em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARVALHO, Jaques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968)**. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

CONTI, Maria Aparecida. **Calabar – O Elogio da Traição: Drama da memória ou trama da história?** 2007. 119f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

FREITAS, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos: teatro e expressão política no Brasil, 1964-179**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FREITAS, Ludmila Sá de. **Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o caso “Vladimir Herzog” (1975) (re)significado em Ponto de Partida (1976)**. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

LEAL, Eliane Alves. **Sedução e Rebeldia em Dom Juan: A recriação do mito por Fernando Peixoto (1970) para a cena brasileira**. 2010. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

MACARINI, José Pedro. **Um estudo da política econômica do ‘Milagre’ Brasileiro (1969-1973)**. 1984. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1984.

MARTINS, Christian Alves. **Diálogos entre o passado e o presente: Calabar – O elogio da traição (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra**. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007

MIRANDA, Osmar Tadeu. **Chico o poeta da fresta**. 1995. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1995.

NUNES, Elzimar F. **A Reescrita da História em Calabar, O Elogio da Traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra**. 2002. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de teoria literária e literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

ROCHA, Elizabete Sanches. **O elogio da liberdade**: procedimentos estéticos em Calabar. 2003. 299 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2003.

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo Rodrigues. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979). 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

SOUZA, Maria Cristina R. da C. **O discurso de oposição de Chico Buarque de Hollanda na ditadura militar brasileira**. 1999. 92 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

VIANA, Ana Cristina Caminha. **Calabar, O Elogio da Traição**: Um novo drama histórico. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira. 2005. 154f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

WASILEWSKI, Luis Francisco. **Isto é Besteiro!**: A obra dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro. 2008. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 2008.

ICONOGRAFIA

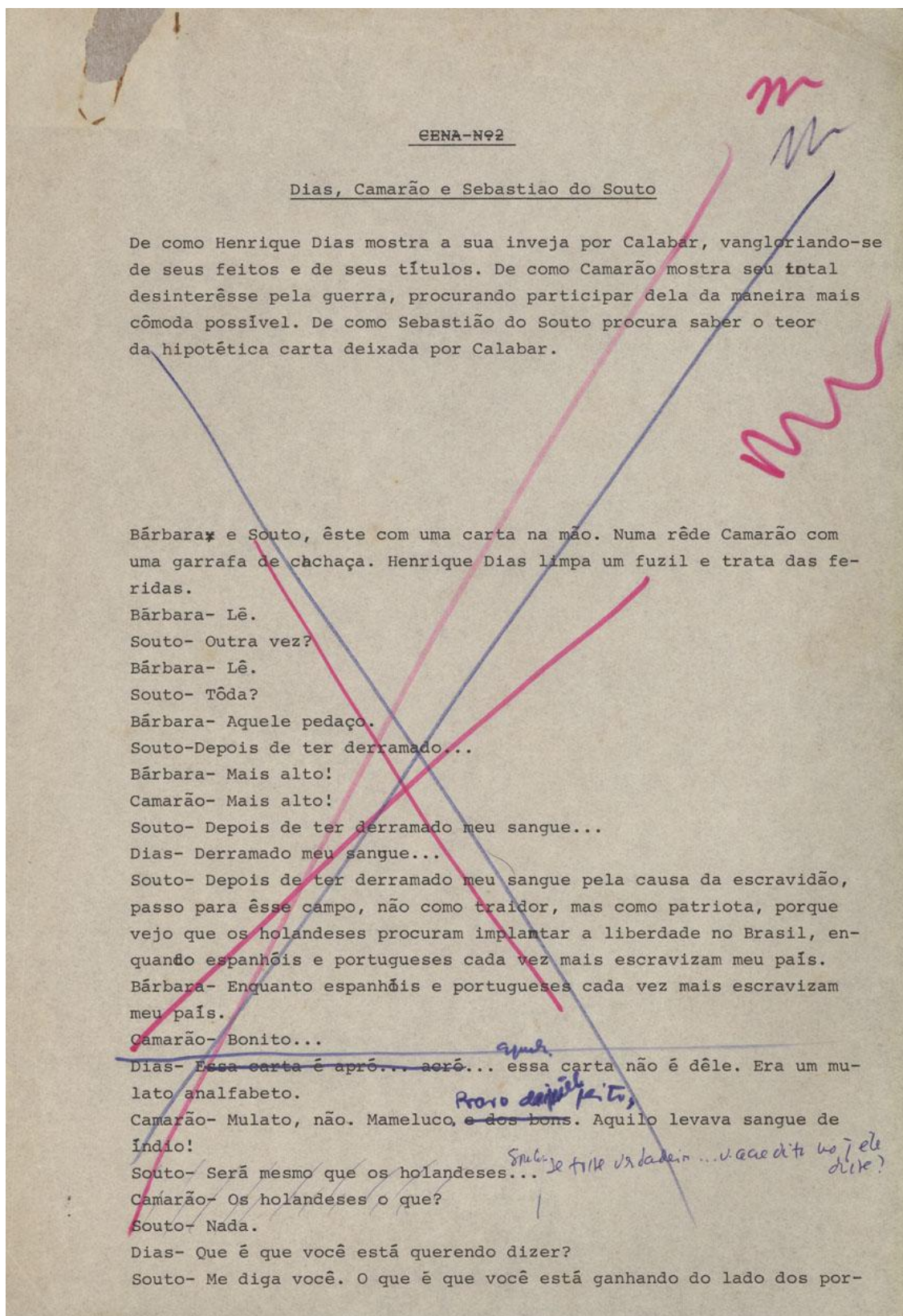


Figura 1: Rascunhos da peça – (Acervo Pessoal Chico Buarque)

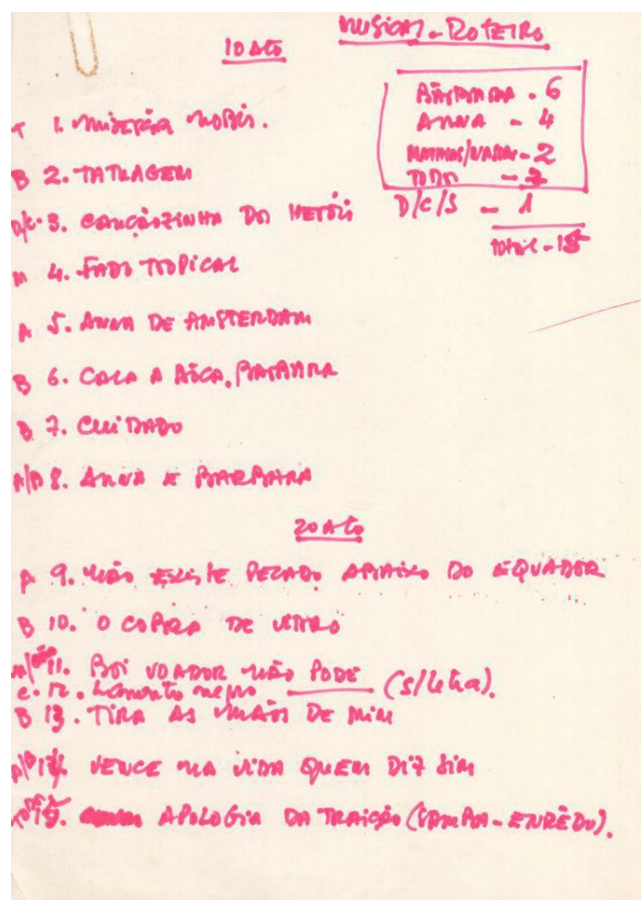


Figura 2: Rascunho



Figura 3: Ensaio da montagem de 1973 – (Acervo Fernando Peixoto)



Figura 4: Bárbara (Tetê Medina) e Anna de Amsterdam (Betty Faria) durante os ensaios em 1973 – (Acervo Fernando Peixoto)



Figura 5: Montagem de 1973 (Acervo Fernando Peixoto)

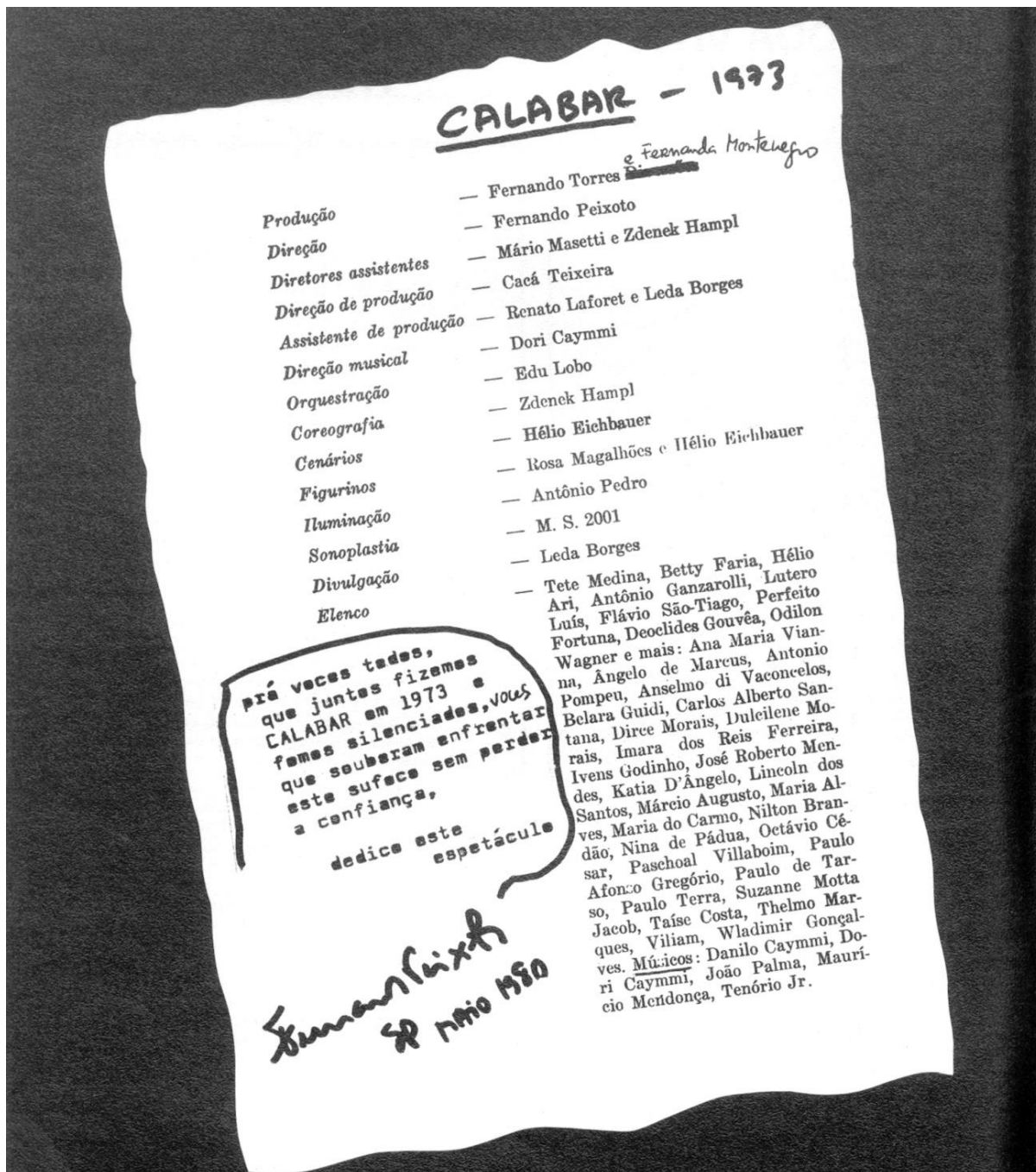


Figura 6: Equipe da montagem de 1973 comentada por Fernando Peixoto –
(Acervo Fernando Peixoto)



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

Brasília, 30 de outubro de 1973

À

"FERNANDO TORRES DIVERSÕES

Rio de Janeiro - RJ

Prezados Senhores:

Em atenção ao requerimento de hoje datado, informo a essa empresa que a Direção-Geral do Departamento de Polícia Federal, através da Portaria nº 641, de 24 de mês em curso, publicada no Boletim de Serviço do dia 08 seguinte, avocou, para reexame, a peça teatral "CALABAR", de autoria de Francisco Buarque de Holanda e Ruy Guerra, e por esse motivo esta DCDF não pode estabelecer data para o ensaio-geral do espetáculo, uma vez que essa medida fica na dependência da decisão da autoridade superior que está reexaminando a referida obra.

Atenciosamente,

ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDF

Figura 7: Documento avocando a peça para reexame (Arquivo Nacional)



Figura 8: Comunicado dos produtores ao público acerca do cancelamento do espetáculo.

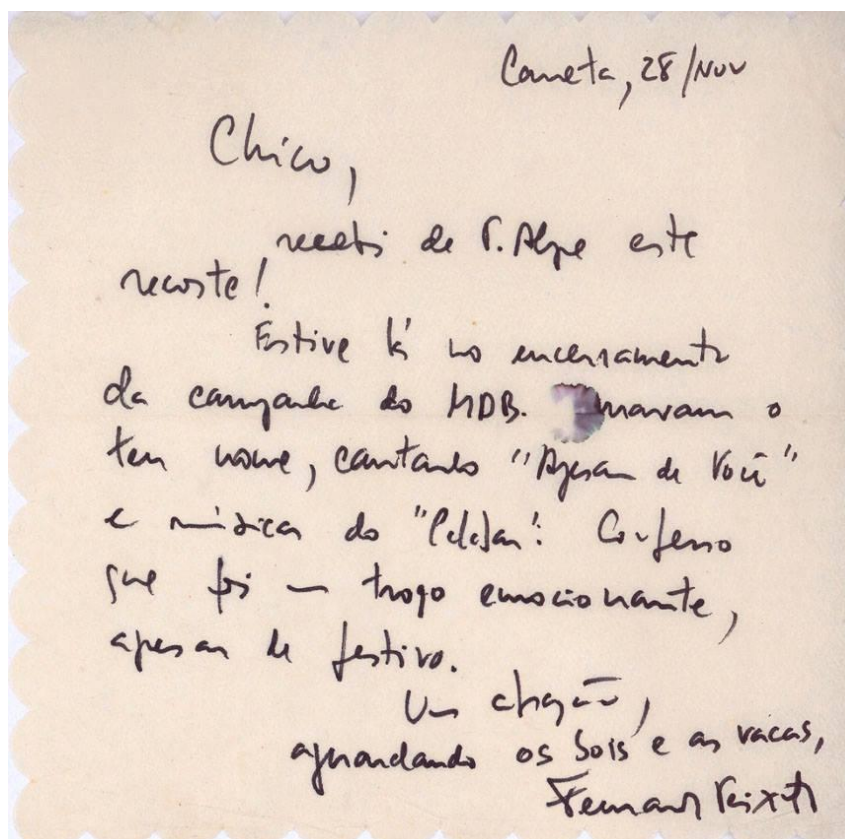


Figura 9: Missiva de Fernando Peixoto para Chico Buarque em 1974 – (Instituto Tom Jobim)



Figura 10: Cena de *Calabar* 1980– (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 11: Cena de *Calabar* 1980 (Acervo Centro Cultural São Paulo)

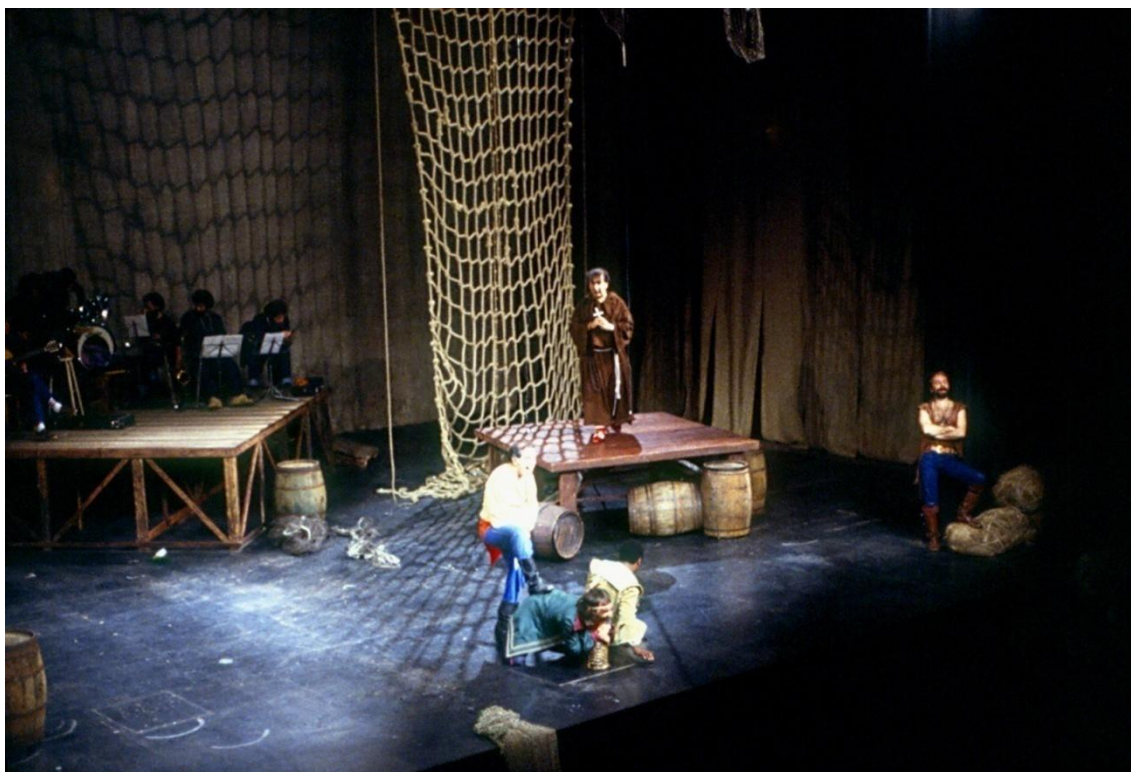


Figura 12: Cena de *Calabar* 1980 – (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 13: Cena de *Calabar* 1980– (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 14: Nassau (Othon Bastos) e Frei (Sérgio Mamberti) –
(Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 15: Cena de *Calabar* 1980 –
(Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 16: Cena de *Calabar* 1980– (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 17: Cena de *Calabar* 1980– (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 18: Anna (Marta Overbeck) e Bárbara (Tânia Alves) –
(Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 19: Nassau (Othon Bastos) e Moradores – (Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 20: Bárbara (Tânia Alves) e Souto (Renato Borghi) –
(Acervo Centro Cultural São Paulo)



Figura 21: Cena de *Calabar* 1980– (Acervo Centro Cultural São Paulo)

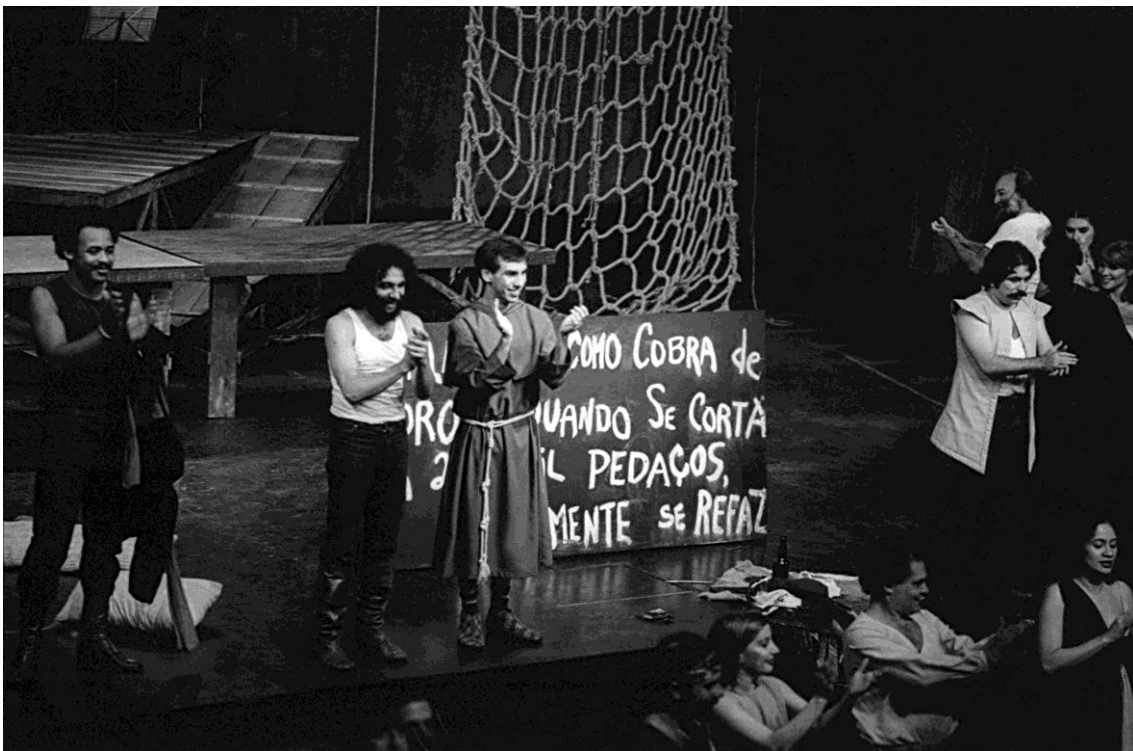


Figura 22: Final do espetáculo – (Acervo Centro Cultural São Paulo)