CHRISTIAN ALVES MARTINS

DIÁLOGOS ENTRE PASSADO E PRESENTE: "CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO" (1973) DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2007

CHRISTIAN ALVES MARTINS

DIÁLOGOS ENTRE PASSADO E PRESENTE: "CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO" (1973) DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

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

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2007

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M366d Martins, Christian Alves.
Diálogos entre passado e presente : "Calabar, o elogio da traição" (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra / Christian Alves
Martins. - Uberlândia, 2007.
201 f.

Orientadora : Rosângela Patriota Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlând

Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- - Calabar,
o elogio da traição – Crítica e interpretação - Teses. 3. Guerra, Ruy,
1931- Calabar, o elogio da traição - Crítica e interpretação – Teses. 4.
Brasil - História , 1964-1985. I. Ramos, Rosângela Patriota. II.Univer -
sidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História.
III. Título.

CDU: 930.2:792

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação mg- 08/07

CHRISTIAN ALVES MARTINS

BANCA EXAMINADORA

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

Prof.ª Dr.ª Kênia Maria Pereira de Almeida
Centro Universitário do Triângulo (UNITRI)

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

A minha família.

AGRADECIMENTOS

Eis o aguardado momento de imortalizar minha gratidão, através do registro de meu reconhecimento por aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

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. Minha sincera gratidão.

Em segundo, volto-me para o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos com o propósito de manifestar meu reconhecimento por sua presença inteligente e amiga. Sabemos que sua participação neste trabalho transcende os breves minutos de sua argüição durante o exame de qualificação.

Igualmente, agradeço ao Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas pela amizade e pelas observações oportunas e judiciosas durante a qualificação deste trabalho.

Aos colegas de minha geração Thaís Leão, Sandra Fiúza, Eduardo, Jacques, Sandra, Daniela, Maria Abadia e Ludmila, saibam que foi uma honra compartilhar minhas experiências ao lado de vocês.

Aos amigos mais recentes Dolores, Talitta, Victor, Renan, Alexandre, Eneilton, Kamilla, Manoela, André, Felipe, Fernanda e Catarina, entre outros, que o compromisso com este trabalho não me permitiu relacionar.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte da Cultura (NEHAC) que me apresentou, efetivamente, as oportunidades e experiências na pesquisa.

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 da confecção deste trabalho.

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

A Maíra, minha gratidão por compreender a importância deste trabalho.

A todos meus muito obrigado!

SUMÁRIO

Resumo vi
Abstract vii
Introdução 01
Capítulo I: O Elogio da Criação 20
A ausência presente de Calabar 23
O julgamento sumário de Calabar 39
Morte de Calabar 48
A chegada de Nassau 50

Capítulo II: O Elogio da Alegoria 79
A traição relativizada 88
Tortura figurada 109
Carlos "Calabar" Lamarca 115
Vote Nassau 124
Agnus Dei qui tollit peccata mundi 132
A inversão da historiografia 138

Capítulo III: O Elogio da Liberdade 144
Calabar *versus* Censura: Primeiro *round* 155
Calabar *versus* Censura: Segundo *round* 165
Calabar *versus* Censura: Terceiro *round* 170
Calabar *versus* Censura: Outros *rounds* 175

Conclusão 181
Bibliografia 187
Iconografia 194

RESUMO

MARTINS, Christian Alves. DIÁLOGOS ENTRE PASSADO E PRESENTE: "CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO" (1973) DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA. 2007. 201 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

Esta pesquisa tem como proposta básica a leitura do texto teatral "Calabar – O Elogio da Traição", urdida entre 1972 e 1973, por Chico Buarque e Ruy Guerra, a partir de três óticas: o processo criativo, as representações alegóricas da realidade e o confronto com a Censura Federal. Esta tripla leitura visa estabelecer, como o título do trabalho indica, um diálogo passado/presente, compreendendo a peça como privilegiado documento histórico. Em verdade, este trabalho busca acrescentar, a partir da análise do binômio criador e criatura, não apenas mais um fragmento da história do teatro, mas da própria história nacional.

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

ABSTRACT

MARTINS, CHRISTIAN ALVES. **DIALOGUES BETWEEN PAST AND PRESENT: "CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO" (1973) OF CHICO BUARQUE AND RUY GUERRA.** 2007. 201 f. Dissertation (Master in Social History) – Program of Postgraduation in History – Institute of History, *Universidade Federal de Uberlândia* , Uberlândia, 2007.

This researches has as it basic proposal the reading of the theatrical text "*Calabar – O Elogio da Traição*", woven between 1972 and 1973, by *Chico Buarque* and *Ruy Guerra*, from three points of view: the creative process, the allegoric representations of the reality and the confrontation with the Federal Censorship. This triple reading is going to establish, as the title of the work indicates, a past/ present dialogue, understanding the piece like privileged historical document. Saying the truth, this work seeks to increase, from the analysis of the creative binomial and creature, not barely more a fragment of the history of theater, but of the own national history.

Keywords: History – Theater – *Calabar* – Dictatorship – *Chico Buarque* – *Ruy Guerra* – *Fernando Peixoto*

O REI ESTAVA
VESTIDO!

INTRODUÇÃO

> Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
> Ainda vai tornar-se um imenso canavial...
>
> Nassau – personagem da obra **Calabar**

Ao ler a epígrafe – fragmento da fala do personagem Nassau, na peça *Calabar – O Elogio da Traição*, urdida por Chico Buarque e Ruy Guerra, precisamente entre 1972 e 1973 –, meu coração pulsou intensamente, enquanto escrevia este trabalho, pois no mesmo período, em 2007, o presidente estadunidense George Walker Bush, líder da maior potência do planeta, em visita ao Brasil, confirmava o interesse norte-americano pelo desenvolvimento do etanol (bio-combustível produzido a partir da cana-de-açúcar), materializando o supracitado ideal, rumo a transformação do Brasil em um imenso canavial. A peça *Calabar* – recordando a pobre personagem mitológica Cassandra, que possuía o dom da predição, contudo ninguém lhe dava crédito – escrita há quase sete lustros, seria um texto profético?

Não creio. Aliás, talvez fosse mais adequado rememorar Jano, a enigmática divindade latina, representada por duas cabeças, simbolizando o olhar sobre o passado e o futuro, visto que, como historiador, acredito piamente, parafraseando o consagrado estudioso Marc Bloch, que a História jamais poderá ser mais entendida, apenas, como uma ciência do pretérito. Pelo contrário, "[...] a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado",[1] por isso sua proposta metodológica, um duplo movimento: compreender o presente pelo passado, assim como o passado pelo presente. É por isso, que questionado por um grupo amador de teatro, sobre a validade da peça hoje, Guerra respondeu que os fundamentos dela estão vivos e continuam enormes, como, por exemplo, "[...] a desobediência civil. O indivíduo tem que ter algum nível de desobediência".[2]

---

[1] BLOCH, M. **Apologia da História** ou O ofício do historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 65.

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

Orientado por esta proposição, mergulhei no universo dramático de *Calabar*,[3] e, assim apropriando-me da assertiva de Buarque, durante o período de escritura da peça, nos últimos anos, também, estive "vivendo para Calabar".[4]

Sabe-se que a pesquisa histórica pertence a um lugar e a um tempo próprio. Desta maneira, é preciso registrar que este trabalho pertence a 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 Doutora Rosangela Patriota Ramos, e com participação ativa dos membros-pesquisadores[5] do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte da Cultura.

Tardiamente, a trajetória do encenador gaúcho esta sendo recuperada. Este, que começou sua carreira como ator ligado ao Teatro Oficina, mas que, mais tarde, na década de 1970, revelou-se na função de diretor teatral, empenhado, sobretudo, por um teatro de resistência durante o Regime Militar, dentre as montagens teatrais deste período, destaca-se "D. Juan" (1970), "Tambores da Noite" (1972), "Frank V" (1973), "Um Grito Parado no Ar" (1973), "Calabar" (1973), "Ponto de Partida" (1976), "Mortos sem Sepultura" (1977) e "Terror e Miséria do III Reich" (1979), além de outras importantes espetáculos na década seguinte, como as óperas "Lo Schiavo" de Carlos Gomes e "Mme. Butterfly", de Puccini, ambas em 1986.

Além de encenador, Fernando Peixoto também se caracteriza por sua profícua produção teórica, através de textos, ensaios, livros e traduções. Além de ter desenvolvido experiências como jornalista, professor e dirigente editorial.

Profissional consciente da importância da pesquisa, e conseqüentemente, do valor da produção e preservação documental, o mesmo disponibilizou seu arquivo pessoal para a prof. Rosangela Patriota Ramos que disponibilizou para a pesquisa de seus orientandos. Este material conta não apenas com críticas e com fotografias, mas

---

[3] Doravante estarei referindo-me a peça "*Calabar* – O Elogio da Traição" apenas por *Calabar*.

[4] CHICO, falando de Calabar. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 set. 1973, p. 21.

[5] O vigoroso projeto traduziu-se em várias pesquisas, 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, além desta própria dissertação, todas no nível de Mestrado. 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.

também com um conjunto valioso de gravações do colóquio do diretor teatral, com Buarque e Guerra, autores da peça, alguns anos depois da proibição de *Calabar*.

Assim, neste breve percurso profissional e no valioso acervo histórico disponível fica evidente as justificativas para a elaboração de um projeto envolvendo o diretor Fernando Peixoto. Trata-se não apenas de investigar o significado artístico e histórico deste homem do teatro, mas contribuir com mais uma versão para as múltiplas "histórias" do teatro,[6] constituídas por vários fragmentos expressivos da vida cultural e política brasileira. Um destes fragmentos, sem dúvida, é *Calabar*.

Portanto, não se pretende com este trabalho avaliar a qualidade estética deste texto teatral. Longe disso, meu objetivo primordial consiste na reflexão dos elementos que compõem o processo de escritura da peça, com o objetivo de compreender o passado através de uma outra ótica, a de uma obra artística. Afinal, toda produção humana contém as marcas de seu tempo.

Nesse sentido, durante o período de levantamento bibliográfico constatei, sem surpresas, que muito pouco de *Calabar* se havia pesquisado a partir de um viés fundamentalmente histórico. Excetuando alguns artigos e monografias, apenas pude identificar a abordagem do tema, em trabalhos de maior estofo, em pesquisas oriundas da área da Teoria Literária. Por certo, estes trabalhos foram de muito valor, pois minha investigação sempre esteve orientada pelo fato de que:

> [...] 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.[7]

Desta forma, se por um lado estas obras, pertencentes a outro campo do conhecimento, não dialogavam historicamente com minha pesquisa, as mesmas foram essenciais na tentativa de se buscar o "resgate do plural", com o propósito de ampliação de minha análise, com vistas a descortinar "a marca da historicidade" impressa no texto teatral, justamente, a partir de seu *corpus* de pesquisa: a literatura.

---

[6] 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, R. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 136.)

[7] Id. História e Teatro: Dilemas estéticos e Políticos de Vladmir Maiakovski. In: História. São Paulo: UNESP, v. 13, 1994, p. 190.

Além disso, se já não bastasse o aprimoramento da compreensão do sentido textual da peça, competência fundamental para a feitura deste trabalho, o debate interdisciplinar também se desenvolveu no âmbito teórico como ocorreu com a pesquisa de Elzimar F. Nunes intitulada "A Reescrita da História em Calabar, O Elogio da Traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra" e suas proposições coerentes através da relação entre o texto dramático e o conceito de carnavalização desenvolvido pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin.

Contudo, era preciso contribuir academicamente, com uma ótica histórica para esta importante fonte documental. Desse modo, logo no princípio do processo investigativo, como historiador, constantemente, me perguntava: Por que Calabar?

A expressão latina *Non Liquet* significa algo sobre o qual não há certeza, que não está claro, que não convence. Ela era usada desde a Antigüidade, pelos respeitados juízes romanos, através de uma pequena placa com suas iniciais NL, que era levantada, sempre que quisessem exprimir sua insegurança em uma decisão final. "Não era um atestado de ignorância, nem prova de indecisão, mas de juízo. Era um sinal humilde de que estavam no limite da interpretação honesta dos dados conhecidos".[8]

Desta maneira, a placa NL também deveria ser erguida na "audiência" de Domingos Fernandes Calabar. O julgamento, sob o juízo da historiografia, que se prolonga por quase quatro séculos, refere-se segundo os autos, ao mestiço que, depois de provar sua bravura durante as Invasões Holandesas, no século XVII, no atual Nordeste brasileiro, combatendo ao lado dos portugueses, por motivos ainda obscuros para muitos pesquisadores, passou para o *front* batavo, como atesta a citação abaixo.

> Nesse tempo se meteu com os Flamengos um mancebo mameluco, mui esforçado, o qual entre eles em breves dias, aprendeu a língua flamenga e travou amizade com Sigismundo Vandscope, Governador da Guerra, ao qual tomou por compadre de um filho que lhe nasceu de uma mameluca, chamada Bárbara, a qual levou consigo, e andava com ela amancebado [...] também lhe cobrou muita afeição o General do mar dos holandeses, que o trazia em sua companhia, para que lhe ensinasse as bocas dos rios navegáveis, e as paragens aonde podia deitar gente em terra, e por meio deste Calabar dava muitos assaltos e fazia muitos furtos, e vexações nos moradores que tinham suas casas, e fazenda junto ao mar, por toda a costa de Pernambuco.[9]

---

[8] SCHALKWIJK, F. L. Por que, Calabar? O Motivo da traição. **Revista Fides Reformata**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 8, Jan./Jun. 2000. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/teologia/fides.htm#101>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[9] CALADO, F. M. O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1942, p. 32. v. 1.

Como se vê, o mancebo mameluco contribuiu, sobremaneira, para a vitória flamenga contra seus compatrícios. Compatrícios? Talvez não fosse conveniente entender os portugueses como conterrâneos de Calabar, nas primeiras décadas do século XVII. Nesse tempo, quem poderia bradar: "Sou brasileiro!", quando é consabido que a costa brasileira estava ocupada não só pelos anfitriões indígenas, como também cativos africanos e conquistadores portugueses, além da horda de estrangeiros como franceses, alemães, ingleses e os próprios holandeses que rumaram para cá, seduzidos pelas riquezas naturais deste país continental. Portanto, seria ele traidor da pátria? Que pátria seria essa? Mas, afinal, por que ele teria passado para o outro lado? Qual a razão da suposta traição? *Non Liquet.*

Claro está que Calabar fora capturado pelas tropas de Mathias de Albuquerque, nobre português, escolhido para liderar a resistência frente à Invasão Holandesa pouco tempo depois da deserção do mesmo. Mais tarde, segundo asseverou Frei Manuel Calado, seu suposto confessor e testemunha ocular do episódio:

> Tiraram ao Calabar da prisão, e a um esteio que ali estava junto à casa lhe deram garrote, e o fizeram em quartos, os quais puseram em cima dos páus[10] da estacada, que havia servido de trincheira aos Holandeses, e com tanta pressa, que nem lugar lhe deram a se despedir, e pedir perdão aos circunstante, como queria, receosos de que dissesse, ou declarasse algumas cousas pesadas.[11]

Esta fantástica história do complexo homem que auxiliou os holandeses a conquistar parte do Nordeste brasileiro, recebendo a alcunha de traidor e executado em Porto Calvo, no atual estado de Alagoas, aos 35 anos, converteu-se em peça teatral, em 1973, pelas mãos de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra, denominada, como já disse alhures, *Calabar – O Elogio da Traição.*

Este "nome maldito", imortalizado pela historiografia nacional, pela perfídia e rememorado, ano a ano, nos bancos escolares, por estudantes de todo o país, através dos manuais de História, na peça, fora, não a esmo, revisado.

Ora, a peça foi concebida num período sombrio da história nacional, momento este em que o Brasil estava sob a gestão autoritária das forças armadas, na chamada Ditadura Militar (1964-1984). Para a cultura, particularmente, os "Anos de Chumbo"

---

[10] A escrita original foi mantida por respeito à fidelidade histórica.

[11] CALADO, F. M. O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1942, p. 32. v. 1.

foram extremamente danosos, já que não admitindo contestação, o regime optou pelo recrudescimento, como a repressão e a censura, contra qualquer produção artística que contrariasse seus projetos.

Por isso, para se ler *Calabar*, é imprescindível compreender este contexto. Aliás, o mesmo que mais tarde proporcionaria à peça um grande infortúnio. Ocorreu que, após a liberação do texto pela Censura Federal e de dispendiosa produção teatral em curso, envolvendo direção, coreografia, cenários, figurinos, orquestração e atores, a apresentação foi avocada para reexame, para, logo depois, ser proibida pelo governo federal em definitivo, transformando a peça em um anátema durante a década de 1970.

Em verdade, o musical de Buarque e Guerra é uma apropriação do processo histórico nacional enquanto alegoria de seu próprio tempo, com a pretensão de relativizar temas de profundas tensões nesta, ou em qualquer época. Sem dúvida, uma obra elaborada pela percepção e inventividade de autores que buscaram discutir as perplexidades e mazelas de seu tempo. Compreender este processo, reitero, vem a ser meu principal objetivo.

Indo, agora, ao encalço dos autores, sigo as trilhas de Buarque e Guerra. Qualquer estudioso que se proponha a analisar a peça *Calabar – O Elogio da Traição* de Buarque e Guerra, enquanto um documento histórico, perceberá, primeiramente, que se trata de dramaturgos que recorrem à pesquisa bibliográfica durante o processo criativo.

Esta constatação fica patente após a leitura da última lauda do texto dramático,[12] quando o leitor da peça depara-se com a bibliografia histórica divulgada pelos autores. De posse destes dados, recorro à experiência metodológica vivenciada pela pesquisadora Rosangela Patriota na obra "Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo" que, com o propósito de refletir sobre a historicidade do processo criativo do dramaturgo/ator/teórico Oduvaldo Vianna Filho, revela a intensa pesquisa empreendida pelo teatrólogo para compor o passado do personagem Manguari, vivido na década de 30.

No texto, a historiadora certifica em uma esclarecedora nota de rodapé que a pesquisa do dramaturgo contou, por exemplo, com o exame de um dicionário de gíria referente àquela época, de música brasileira e de livros da história política nacional:

---

[12] Tomando por base a 4. edição da peça, pois nas últimas edições esta informação foi suprimida, conforme verifica-se em BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar** – O Elogio da Traição. 32. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

> [...] assim a perspectiva histórica não estaria sendo resgatada apenas pelos acontecimentos políticos, mas pelo vocabulário, pelas referências a manchetes de jornais, por índices do custo de vida, piadas, paródias, músicas vencedoras dos carnavais da década, compositores do período.[13]

Desta maneira, assim como Patriota, propus-me, também, a percorrer os caminhos trilhados pelos autores durante o processo de composição que antecedeu a elaboração estética de *Calabar*. Conquanto tenha me custado um grande esforço pessoal, já que alguns livros são extremamente raros, obtive todas as obras selecionadas pelos autores, no começo dos anos de 1970.

São elas: "Os Holandeses no Brasil" de Francisco Adolfo Varnhagen,[14] 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 elaboração desta bibliografia não fora feita a esmo. Dentre o farto material sobre o Brasil-Holandês, Buarque e Guerra selecionaram pesquisas a partir de vários posicionamentos. Há desde o "Valeroso Lucideno", escrita ainda no século XVII, pelo clérigo português Manoel Calado, portanto, na situação de dominado durante as Invasões Holandesas até a visão do dominador, representado pelo trabalho "Os Holandeses no Brasil", do militar holandês Pieter Marinus Netscher, publicado em meados do século XIX. Trata-se de uma pesquisa que procurou detalhar minúcias, por vezes até um tanto enfadonhas, como a quantidade de navios, sua capacidade, artilharia, marujos, soldados e que naturalmente referia-se freqüentemente a Calabar como um mulato "ativo, hábil, empreendedor e de uma grande temeridade".[15]

---

[13] PATRIOTA, R. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 157.

[14] Na quarta edição da peça, a mais antiga que tivemos acesso, equivocadamente a citação bibliográfica está incorreta. A inicial "F" de Francisco foi editada como P.

[15] NETSCHER, P. M. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Mario Sette. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942, p. 121.

Temos, ainda, Varnhagen, importante historiador brasileiro do tempo de D. Pedro II, que, na sua obra, publicada originalmente em 1872, acrescenta – apesar de sua ascendência alemã – uma visão naturalmente portuguesa do conflito, todavia muito menos parcial que Calado, que como homem de seu tempo, escreve de maneira tendenciosa durante o calor dos acontecimentos seiscentistas que testemunhou.

Talvez empenhados em ampliar ainda mais os olhares sobre este fascinante período da História do Brasil, os autores da peça tenham recorrido aos trabalhos do inglês C.R. Boxer, publicado originalmente em 1957, e o do germano Hermann Wätjen divulgados na primeira metade do século XX, ambos oriundos de nações que participaram do conflito, através da concessão de soldados.

Por fim, Buarque e Guerra completam a seleção bibliográfica para a confecção de *Calabar*, com os trabalhos dos brasileiros José Antônio Gonsalves de Mello, de 1947 e José Honório Rodrigues em parceria com Joaquim Ribeiro, também deste período. Sendo a primeira prefaciada por Gilberto Freyre, em verdade, ambas as obras carregam as marcas da relativização da historiografia positivista, e o cotejamento com outras disciplinas. Por esse motivo a predominância, por exemplo, de análises sociológicas e lingüísticas, em detrimento das narrativas político-militares, como a quantificação de naus daquela ou de outra expedição militar.

Verdade seja dita, para a urdidura de *Calabar*, consumiram-se três meses de investigação, permitindo que Buarque declarasse orgulhoso: "Lemos todos os livros sobre o assunto".[16] Além é claro, como é sabido, da consulta constante, dos cinco volumes do dicionário Caldas Aulete e do seu livro de cabeceira, o Dicionário Analógico da Língua Portuguesa de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, cedido por seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda.[17]

O cineasta Guerra vai mais além, declarando que: "[...] foi preciso frearmos um pouco nossa sapiência, para que a peça não acabasse uma aula e a gente não ficasse ostentando erudição".[18]

Seguramente, são dramaturgos-pesquisadores que, durante a escritura do texto dramático, recorreram à bibliografia histórica consistente e constituída a partir de vários pontos de vista, de várias época, narrando quase cinco lustros de dominação holandesa,

---

[16] CALABAR revisado.**Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

[17] Cf. BUARQUE, C. Entrevista Exclusiva (6 à 9 nov. 1998). **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[18] CALABAR revisado.**Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

no Nordeste brasileiro, no século XVII. Os teatrólogos[19] confeccionaram uma criativa paródia – muitas vezes por intermédio da colagem com o fito de resignificá-la – da documentação supramencionada.

Metodologicamente, optei por concentrar a leitura apenas nas obras supramencionadas, supondo, ser a porção essencial da bibliografia de pesquisa. Temi enredar-me numa espécie de "contaminação" pela historiografia vasta e recente sobre o denominado Brasil-Holandês.

Esta orientação metodológica foi indicada pelo pesquisador Alcides Freire Ramos, na obra *Canibalismo dos Fracos*.[20] Nela, o autor descortina a historicidade presente na película "Os Inconfidentes", de 1972, dirigida pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade. Desse modo, se já não bastasse à produção do filme *Os Inconfidentes* e a peça *Calabar* serem realizadas no mesmo contexto histórico – começo dos anos de 1970 –, as duas obras artísticas apropriam-se de dois personagens da História Nacional: Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e Calabar.

Com toda certeza, as aproximações entre os dois trabalhos são inúmeras, principalmente, porque ambos lidam com artistas que, como já disse, recorreram aos arquivos para a construção estética de suas obras. Assim como Buarque e Guerra, o roteirista Eduardo Escorel e o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, também, consultaram documentos históricos, como os importantes "Autos da Devassa", que é o registro dos interrogatórios após a prisão dos inconfidentes.

Diante disso, minha intenção não será a de discutir o vasto debate histórico envolvendo esse período – talvez o mais pesquisado da História Nacional – mas compreender o processo criativo a partir do material histórico, que subsidiou a construção da opereta *Calabar*.

A cada linha, após a releitura da peça, descortinava-se as construções artísticas do texto teatral, verificando nele a profusão de elementos da linguagem popular,[21]

---

[19] Compreendendo um teatrólogo como um autor de uma peça teatral, contrariando a opinião de Buarque que assumiu: "Não tenho este orgulho de falar que sou um autor de teatro. Minhas peças foram apenas a criação de links para minhas músicas. Não me considero nem de longe um teatrólogo". BUARQUE, C. Folha online (03 set. 2004). **Chico Buarque**, entrevista concedida a Mariana Timóteo da Costa da BBC Brasil. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[20] RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

[21] A partir da leitura do texto é comum identificarmos provérbios populares, principalmente na primeira parte da peça, antes do período nassoviano. Talvez com o fito de reforçar a brasilidade do momento retratado. São eles: "[...] troquei os pés pelas mãos...", (p. 11.) "Fiz das tripas, coração", (p. 11) "[...] não é flor que se cheire", (p. 13) "[...] onde há cor nem tudo está pedido", (p. 17) "É falar no diabo

moderna[22] e outros provenientes da historiografia selecionada, o que fundamentava um depoimento de Guerra em 1973, quando afirmou que a carga de leitura fora tamanha que "[...] já era possível proferir conferências sobre a época de Calabar".[23]

Por sua vez, Buarque, também, declarou que a pesquisa foi intensa e confessou: "Pedi até ajuda ao papai"[24] fazendo referência à consultoria de luxo de seu progenitor Sérgio Buarque de Hollanda, ex-catedrático de História do Brasil na USP.[25] Não olvidemos, ainda, o auxílio internacional do próprio embaixador holandês no Brasil, à época, pois o mesmo era um grande estudioso de Maurício de Nassau.[26]

Toda esta acuidade justifica-se pelo propósito de assegurar a credibilidade histórica da criação estética. Ainda dentro da pergunta que fiz acerca da criação de *Calabar*, Guerra confirmou minhas suposições: "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".[27] A preocupação de Guerra é compreensível, afinal *Calabar* mesmo configurando-se como uma sátira histórica, ainda assim, precisava entrar em concordância com o arcabouço cognitivo do leitor/espectador. O estudioso Hayden White corrobora para minha reflexão ao afirmar que:

> Aquilo que o historiador traz à sua consideração do registro histórico é uma noção dos tipos de configuração dos eventos que podem ser reconhecidos como estórias pelo público para o qual ele está escrevendo. Na verdade, ele pode falhar. Não creio que alguém aceitasse a urdidura de enredo da vida do presidente Kennedy como comédia.[28]

---

que ele bota a cauda de fora", (p. 18) "É, o mar não está pra peixe", (p. 19) "As minhas barbas como penhor", (p. 21) "As paredes têm ouvidos", (p. 24) "Hoje sou carta marcada". (p. 28)

22 Como em: "Pepe, Mane, Giovanni e Henri" (p. 27) aludindo aos conhecidos jogadores de futebol, em "[...] e a mulher brasileira? E a nossa música? E as nossas praias?" (p. 51) fazendo referência a visão estrangeira e estereotipada do Brasil ou por fim "O homem é antes de tudo um forte" (p. 79) inspirado na conhecida frase do escritor Euclides da Cunha, inserida na obra *Os Sertões*, sobre o sertanejo.

23 CALABAR revisado.**Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

24 CHICO, falando de Calabar. **Jornal da Tarde,** São Paulo, p. 21, 25 set. 1973.

25 Diga-se a propósito, quando questionado por mim sobre o processo criativo de *Calabar*, Guerra revelou que, certa vez quando ambos – o diretor e Buarque-, encontraram-se no aeroporto com o autor de *Raízes do Brasil*, Guerra ao perceber a satisfação do acadêmico em ver o filho pedindo orientações ao pai, gentilmente afastou-se para preservar aquele singelo momento (GUERRA, R. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.)

26 Cf. CHICO, 1973, op. cit., p. 21.

27 GUERRA, 2006, op. cit.

28 WHITE, H. O Texto Histórico como Artefato Literário. In: _____. **Trópicos do Discurso**: Ensaios sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 101.

White reporta-se ao fato de que um personagem histórico tem um final definido e precisa necessariamente pertencer ao patrimônio cognitivo de seu público. Portanto, a comicidade ou a tragicidade que um acontecimento é revestido, apenas significa uma maneira de interpretá-lo. Função esta utilizada intensamente na composição de Calabar.

Distinguindo a operação artística da historiográfica, a historiadora Pesavento observa que "A História se a quisermos definir como ficção, há que ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente".[29] Assim o discurso histórico, ao contrário do artístico, "pretende dar um conteúdo verdadeiro (da verificabilidade)".[30]

Comparando com a feitura do texto teatral de *Roda Viva* (1968), Buarque confessa que se encontrava mais maduro na escrita de seu segundo texto dramático: "Há uma diferença de seis anos de Roda Viva para Calabar. Para mim, nessa faixa de 20 à quase 30 anos, a gente muda muito. *Calabar* é um trabalho bem mais elaborado".[31] E ainda salienta:

> Calabar, nós começamos a fazer em agosto/setembro do ano passado, foi um ano de trabalho, de mudar no meio, começar tudo de novo. Não é que a gente tenha entregue o texto fechadíssimo. É um trabalho mais denso, e, por outro lado, também é um trabalho que exigiu pesquisas. É um tema histórico.[32]

Assertivas como estas evidenciam o valor que a pesquisa representou para a urdidura da peça e que me compeliu, necessariamente a percorrer os caminhos feitos pelos criadores teatrais Buarque e Guerra como uma necessidade metodológica, por solicitação do meu próprio objeto de pesquisa.

O repertório teórico-medológico para a feitura de trabalho também contou com as reflexões de Roger Chartier, por se tratar de um estudioso que desenvolveu diversos trabalhos ligados ao binômio História e cultura e suas possibilidades. Os estudos do pesquisador francês me nortearão durante toda a pesquisa, já que suas discussões relativas à "Representação" e as "Lutas Simbólicas" poderão ser aplicadas no intercâmbio dialético com a mencionada peça.

---

[29] PESAVENTO, S. J. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. **Estudos de História**, Franca, v. 6, n. 1, p. 71, 1999.

[30] CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 100.

[31] A RODA viva de Calabar: Dialética da traição. **DCE – PUC**, Rio de Janeiro, 1973.

[32] Ibid.

Embora seja consciente de que as vivências experimentadas por outros pesquisadores não devem ser entendidas como modelos de procedimento, dado que cada objeto de pesquisa possui especificidades próprias.

Foi na obra *Á Beira da Falésia*, texto do pesquisador francês, que obtive importantes perspectivas cognitivas com relação ao *corpus* documental. Nela, Chartier procura relativizar as incertezas e as inquietudes no abandono dos pesquisadores aos recortes clássicos, o questionamento das noções, das categorias, dos modelos de interpretação da historiografia predominante.

Chartier, na obra supramencionada, propõe, antes de tudo, interrogar as fontes a partir de critérios em que o objeto histórico elegido poderá ser considerado um conjunto de representações válidas e explicativas da realidade passada, pois, afinal, todo historiador trabalha com o documento histórico como a representação do real.

Este conceito é desenvolvido por Chartier quando compreende a representação não apenas como a substituição do ausente, mas também como elemento produtor de tensões em uma sociedade, como um artefato, uma escultura ou uma montagem teatral, que possa reproduzir a historicidade de seu tempo, desenvolvendo práticas sociais e combates políticos, pensando no campo simbólico o palco principal de lutas. Sobre isto ele afirma que:

> Numerosos foram os trabalhos de história que manipularam recentemente a noção de representação. Há duas razões para isso. De um lado, o recuo da violência, que caracteriza as sociedades ocidentais entre a Idade Média e o século XVIII e que decorre da confiscação (ao menos tendencial) do monopólio sobre o emprego legítimo da força pelo Estado, faz com que os confrontos sociais fundados sobre os afrontamentos diretos, brutais, sangrentos, cedam cada vez mais o lugar a lutas que têm por armas e por fundamentos as representações. De outro lado [...] definiu-se assim uma história das modalidades do fazer-crer e das formas da crença, que é antes de tudo uma história das relações simbólicas de força, uma história da aceitação ou da rejeição pelos dominados dos princípios inculcados, das identidades impostas que visam a assegurar e perpetuar seu assujeitamento.[33]

Assim, pensando no mundo como representação, fui convidado a investigar, sob a égide de uma nova abordagem analítica sobre a documentação, e sendo a peça *Calabar* – O Elogio da Traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra, meu principal documento de pesquisa, tratei-a como representação humana e histórica de seu tempo.

---

[33] CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, RS: Universidade/UFRGS, 2002, p. 94-95.

O conceito de Representação orienta-me a pensar, por exemplo, sobre a historicidade impregnada nas escolhas artísticas, ou seja, as linguagens estéticas que a publicação da peça utilizou, como as artes plásticas (utilizada na capa da peça), o texto dramático e as composições musicais, como forma de compreender o momento histórico na qual ela foi escrita.

Outro trabalho teórico-metodológico importante é a obra *Os Românticos* de E. P. Thompson. Nela, o autor busca demonstrar que os espaços sociais não são tão distintos como se supunha, e como o Romantismo Inglês, um movimento constituído tipicamente por aristocratas, está ligado a experiências oriundas de grupos populares.

Em sua investigação, o pesquisador inglês adota como documento histórico principal os escritos de Wordsworth, Coleridge e Thelwall, poetas da primeira geração romântica, para reconstruir o período político conturbado que assolou a Europa, na última década do século XVIII. O pesquisador inglês, também, contribui com a investigação, quando propõe, através do conceito de "experiência", uma relação social com a prática histórica, ainda, pensando o leitor da poesia, no seu caso particular, como produtor de uma síntese histórica a partir de suas próprias vivências.

Além dos teóricos mencionados, recorri a Certeau. De que lugar se escreve? Michel de Certeau aborda esta questão na obra *A Escrita da História*. No capítulo *As produções de um lugar*, o pesquisador francês explica a importância de compreender o espaço social de onde se compõe uma obra.

> Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade.[34]

Da mesma forma que o historiador está inserido em um quadro social, e privilegia suas escolhas a partir de suas experiência de vida, o artista, também, assim, o faz. Quando questionado por um entrevistador sobre o peso político de suas canções, após voltar do auto-exílio em Roma, em 1970, poucos anos antes de escrever a peça junto com Ruy Guerra, Chico responde que aquelas composições eram:

> [...] toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de

[34] CERTEAU, M. de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-77.

> protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país.[35]

Chico Buarque é um homem de seu tempo, e, portanto, seu discurso e sua obra estarão impregnados das marcas do momento histórico em que viveu. O autor de *Roda Viva* admite uma divisão artística em seu trabalho, neste período, comentando que "Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde *Construção* até *Meus caros amigos,* toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo".[36] Evidenciar os elementos pulsantes que instigavam (consciente ou inconscientemente) Chico Buarque e Ruy Guerra durante a produção de *Calabar* dará maior inteligibilidade na busca pela materialidade da peça.

Todo o esforço pela compreensão desta historicidade, visa cotejar a contemporaneidade da peça *Calabar*, isto é, perceber a partir das representações nelas contidas, as práticas sociais delas surgidas. É materializar a importância do estudo da História para compreender o mundo em que vivemos. Sem essa relação, a produção científica não teria fins, e, conseqüentemente, como já afirmei, desconstruiria sua própria identidade social..

Buscar paralelismos com o tempo não significa determinar comparações factuais entre o passado e nosso presente. Veja-se o que diz Thompson:

> Examinadas escrupulosamente, a maior parte dessas comparações não se sustenta, mas como assunto mais geral de um processo histórico, de revolução e reação, de lealdades divididas, de visões universais e realidades limitadoras, de engajamento e desencantamento, o paralelismo permanece.[37]

Roger Chartier, mais uma vez, volta a colaborar na área teórico-metodológica, com a obra mencionada *Formas e Sentido* – Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação quando propõe que se analisem as práticas de utilização dos materiais culturais, ou seja, as diferentes apropriações dos produtos culturais por distintos grupos ou indivíduos.

Nela, o autor, também, compartilha suas experiências de trabalho com seus leitores, principalmente no trato com sua documentação histórica. O exame minucioso das reflexões que a peça "George Dandin", escrita por Molière no século XVII,

---

[35] BUARQUE, C. Rádio Eldorado, setembro de 1989. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 de julho de 2007.

[36] Ibiden.

[37] THOMPSON, E. P. **Os Românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 96.

encomenda do rei francês Luís XIV, em celebração as vitórias militares, provocou nos expectadores sociais daquele tempo, revela uma grande inspiração teórico-metodológico importante para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Para Chartier, a peça de Molière, apesar das aparências, não era uma comédia, mas um texto lúgubre, que escancarava a miséria social através das relações de classe existentes entre seus personagens. Pois bem, o diálogo com as fontes, que precisamos estar atentos, fica claro no trecho em que Chartier, a partir de sua documentação, procura estabelecer hipóteses:

> Mas será que isso é inquestionável? Molière produziu o riso, mas visaria ele apenas a esse riso? Ou, melhor dizendo, para escapar às discussões vás sobre as "intenções" do autor (nesse caso incognoscíveis e, de qualquer forma, incapazes de encerrar a significação integral da obra), o texto de "George Dandin" não constitui um discurso sobre o social que não tem outro lugar para se mostrar no século XVII? Essa será a hipótese deste estudo, que postula a compatibilidade entre uma ação (como diz Molière, para designar o jogo) que tem como objetivo desencadear o riso e um assunto que implica a representação de mecanismos através dos quais se constroem as relações sociais.[38]

Além do mais, neste estudo, que discute relações políticas e sociais, a partir de uma peça teatral, portanto, similares ao meu trabalho, Chartier, apresenta algumas indicações, voltadas para o levantamento documental de uma pesquisa.

No interessante "Da festa da corte ao público citadino", por exemplo, basta ler as notas de rodapé deste capítulo, para identificar a seleção do material histórico, realizado pelo pesquisador francês, para realização de sua investigação, que incluem periódicos, impressos oficiais do rei, programas teatrais, textos originais, cartas e fontes indiretas como livros sobre o assunto.

Apropriar as experiências vividas por Chartier, através da leitura deste trabalho, configura-se como um importante aliado metodológico para nossa investigação, pois percorrer os caminhos já trilhados por outros pesquisadores, garante mais segurança nas escolhas do trabalho.

Outra obra, a *Tragédia Moderna*, também, oferece uma excelente experiência prática de pesquisa. Nela, o autor Raymond Williams procura demonstrar a historicidade dos conceitos de tragédia valorizando as experiências. Ele explora o

---

[38] CHARTIER, R. **Formas e Sentido.** Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, p. 88.

conceito de que toda a ação humana possui as marcas de seu tempo, portanto, compartilha das mesmas preocupações teóricas de Thompson e Chartier de que toda obra é histórica, e isto inclui uma peça teatral.

Williams, no decorrer de sua pesquisa, está sempre alertando para a importância da historicidade de um objeto, no seu caso, a literatura. Sua obra é uma notável demonstração de como um pesquisador poderá tratar sua documentação. Escritores como Tolstói e Lawrence são bons exemplos de como as suas obras podem ser dissecadas minuciosamente como forma de identificar as Estruturas de Sentimento de uma época.

Em um determinado momento do livro, Williams procura demonstrar a preocupação do pesquisador com a postura pessoal do artista e sua obra inserida em um contexto histórico. Ele explica que:

> Camus trouxe para esse reconhecimento, sem o qual nada é possível, as suas próprias e profundamente enraizadas posturas em relação à vida, que eram também, em si mesmas, trágicas. Desespero e revolta são as palavras que resumem a sua posição, e é necessário que as observemos mais de perto no desenvolvimento da sua obra.[39]

Esse caso particular, a sugestão metodológica proposta pelo ex-professor da Universidade de Cambridge, nos conduz a pensar com mais intensidade nas experiências vividas por Chico Buarque e Ruy Guerra, não só naqueles momentos que antecederam a criação da peça, mas de todas as suas vidas.

Destarte, antes de descrever a estrutura dos capítulos, necessário será realizar alguns apontamentos. Primeiro, foi uma preferência pelo exame da publicação original da peça com o objetivo de compreender os códigos e as marcas dos primeiros anos da década de 1970, em detrimento, da versão atualizada pelos autores, em 1979, naturalmente, representando um novo momento histórico.

Esta opção diverge do depoimento do cineasta Guerra, que recentemente, sobre esta questão, declarou: "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".[40] Contudo, não creio ser possível desassociar a realidade histórica das produções artísticas. Ciente desta premissa teórica, preferi ater-me à versão "vomitada" da peça,

---

[39] WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 228.

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

produzida entre os anos de 1972 e 1973, por referir-se a um momento peculiar da história nacional.

Outra questão aplica-se à utilização constante de referências ligadas ao compositor Buarque, notoriamente em maior número, quando comparadas ao co-autor Guerra. Antes que o leitor presuma que esta tenha sido uma falha, resultado de inocente admiração pelo compositor de "Construção", e um reducionismo da importância criativa do cineasta na urdidura da peça,[41] forçoso será compreender que se trata apenas de um corolário do imenso material disponível sobre o artista. Suas entrevistas – desde a primeira concedida nos idos de 1966, até as últimas, periodicamente atualizadas – por exemplo, estão todas disponíveis em seu *site* pessoal. Negligenciar este valioso acervo documental seria metodologicamente um contra-senso.

De modo geral, dispus de farta documentação envolvendo o texto teatral *Calabar*, o que pode ser notado pela quantidade de citações registradas neste trabalho. Esta peculiaridade explica também a insuficiência de linhas para desenvolver esta documentação a contento, além da impossibilidade, lamentável, de abordar a historicidade da montagem e a recepção da crítica.

Por fim, é necessário ressaltar que meu texto permanece em aberto. Aliás, seguindo a tradição da própria peça, posto que no período de publicação da mesma, Buarque lucidamente declarou: "Vamos acompanhar a montagem bem de perto para fazer qualquer remanejamento, já que não se trata de um texto fechado".[42]

Posto isto, nas próximas laudas, orientados estruturalmente pela minha documentação principal – a peça *Calabar* – pretendo construir os *pilotis* da pesquisa, através do exame do texto sob três ângulos, que foram denominados, a partir da apropriação do próprio título do musical: "O elogio da criação", "o elogio da alegoria" e por fim, "o elogio da liberdade".

O capítulo "O elogio da criação" visa estabelecer um diálogo entre o texto dramático e o processo criativo, buscando compreender o processo de resignificação do material histórico a partir do talento inventivo dos teatrólogos. Para tanto foi necessário percorrer a bibliografia básica consultada pelos autores teatrais, apresentada no final, da

---

[41] Simplificação improvável como se certifica na proficua participação de Guerra na leitura da peça *Calabar,* juntamente com Buarque e Peixoto, conforme, por exemplo, o diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

[42] CALABAR revisado.**Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

publicação da peça. Esta primeira parte, também, possui importante função: apresentar o enredo da peça por meio da paráfrase, para que o leitor possa acompanhar a contento as discussões concernentes ao texto.

Na seqüência, no capítulo "O elogio da alegoria", busco, novamente, conduzidos pelo texto dramático, construir paralelos tentando compreender a relação passado/presente, marcada pela historicidade incutida nas estratégias de figuração que abarca o texto dramático. Em verdade, procuro compreender a "materialidade da peça",[43] acreditando que toda obra de arte é o reflexo da sociedade que a gestou, pois, afinal, como o próprio compositor Buarque afirmou, pouco tempo depois de escrever *Calabar,* e concluído a urdidura da peça *Gota d'Água*: "O cara não pode se libertar do seu momento pra fazer um livro sem nada de factual".[44]

Além do mais, esta empreitada apenas se concretizará, sabendo que *Calabar* não poderá ser rotulada por nós como a representação fidedigna da realidade, mas sim entendida como outro fragmento histórico, "[...] uma representação do real, de momentos particulares da realidade".[45], portando, detentora de uma conotação política,

No derradeiro capítulo, "O elogio da liberdade", procurarei estabelecer um diálogo entre o texto teatral e a apreciação da Censura Federal, que culminou na proibição do espetáculo, além de outros pareceres históricos e teóricos sobre o processo examinado, "[...] tendo no tema da censura e do arbítrio um dos motivos mais importantes para discutir a legitimidade do Estado Brasileiro pós-64".[46]

Contudo, antes de iniciar os capítulos, apresento ao leitor, a versão da canção "Sonho Impossível" (1972) de J. Darion e M. Leigh, adaptados por Buarque e Guerra, para o musical "O Homem de La Mancha", período em que se encontraram[47] e

---

[43] Este conceito foi apropriado da obra "Do Palco à Página" escrita pelo pesquisador francês Roger Chartier. Nela o autor escreve que "a historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão". (CHARTIER, R. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 11.)

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

[45] MARSON, A. Reflexão sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. (Org.). **Repensando a história**. São Paulo / ANPHU: Marco Zero, 1984, p. 53.

[46] PATRIOTA, R. **Vianinha** – Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 24.

[47] Sobre este importante momento Buarque declarou: "Nós só fizemos Calabar porque o Rui já tinha a idéia. Como filme. Mas quando começamos a fazer a versão de O Homem de La Mancha, Calabar virou uma idéia concreta – como musical". (CHICO, falando de Calabar. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 25 set. 1973.)

decidiram escrever a peça. Note na composição simbólica, a representação artística do inquietante inconformismo de ambos, no período pré-*Calabar*, e que será tão patente na peça:

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 beijei
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.[48]

[48] Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

CAPÍTULO I:

CALABAR – O ELOGIO DA CRIAÇÃO

> Maurício de Nassau é fortemente aclamado; acompanha-o um séqüito de pintores renascentistas com suas boinas e telas, astrônomos com suas lunetas, naturalistas correndo atrás de borboletas, arquitetos com compassos e esquadros, médicos, etc. Do outro lado surge um clube de frevo dançando desesperadamente; O coro retoma a letra do frevo enquanto Nassau percorre a cena gesticulando e dando instruções a operários e escravos que vão modificando o cenário, introduzindo-lhe novas fachadas e atirando faixas coloridas; Quando termina o frevo todo o cenário está modificado.
>
> Rubrica da obra **Calabar**

Como se lê no texto introdutório deste trabalho, neste capítulo, percorrerei as linhas do texto dramático com vistas a analisar *Calabar* enquanto uma criação estética, ou seja, o estabelecimento de relações válidas a partir do diálogo entre o texto dramático e o processo criativo, compreendendo que a peça em questão "[...] não é um documento isolado, mas existe em relação a outros que ampliam o seu sentido e permitem maior aproximação da realidade".[49]

Assim, reconstituindo aqueles dias, um indivíduo comum que se dirigisse a uma livraria, em plena primavera do ano de 1973, deparar-se-ia com uma recente publicação, de quase cem páginas, vendida a 15 cruzeiros.[50] Nela, a capa exibia a palavra CALABAR, em um muro, de aspecto lúgubre e sombrio, servindo de fundo para a pichação em branco, denotando ter sido feita às pressas, por uma broxa – lembrando os dísticos "Abaixo à Ditadura", não raros de serem vistos nos muros daquela época.

---

[49] MARSON, A. **Reflexões sobre o procedimento histórico**. In: SILVA, M. A. (Org.). Repensando história. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984, p. 53.

[50] MAYRINK, G. Canções da colônia. **Veja**, São Paulo, p. 119, 21 nov. 1973.

A capa, que fora encomendada pelos escritores à artista plástica carioca Regina Váter, não por acaso coadunava-se perfeitamente com a essência da obra supramencionada. Percebe-se ali uma alusão evidente aos "Anos de Chumbo" – como foi designado o Regime Militar instalado no Brasil pós-64 –, vividos pela inspirada artista, e pelos autores da obra *Calabar, O Elogio da Traição*.

Este nome fora escolhido sob a influência da importante obra "Encomium Moriae" ou como é mais conhecida "Elogio da loucura", escrito por Erasmo de Rotterdam (1469-1536). Publicado no final da primeira década do século XVI, este ensaio do pensador holandês, criticava essencialmente, a corrupção presente na Igreja Católica, opondo-se rigorosamente ao obscurantismo e à intolerância religiosa. Naturalmente, um reflexo daquele período de agravamento das disputas religiosas na Europa.

A inspiração estética para o título "O Elogio da Traição" não fora por acaso. Além da obra do pensador holandês, cronologicamente, preceder os acontecimentos históricos retratados na peça, esta é claramente orientada pela crítica mordaz utilizada por Erasmo, apresentando, também, a mesma ambigüidade na concepção da loucura, que, por vezes, pode indicar mais prudência que a própria lucidez, sendo este desacordo justaposto na peça, contudo, adaptado para o tema da traição.

Explicando melhor, o "Encomium Moriae" relativiza a loucura, na medida em que percebe na insanidade, também, uma força criativa em proveito das produções humanas. Segundo o neerlandês, a interpretação da loucura estaria orientada segundo esta perspectiva. Desta forma, a resignificação do título da clássica obra renascentista, indica que esta mesma reflexão fora apropriada pelos criadores teatrais, porém adequada à traição.

Do mesmo modo que fora escolhido o nome de um personagem controverso da historiografia nacional, os autores Buarque e Guerra aproveitam para agregar ao título vocábulos a princípio inconciliáveis: Elogio e traição. Uma incoerência conveniente para discutir um tema tão candente naqueles tempos sombrios.

Daí o emprego do chamado "efeito do distanciamento"[51] junto aos leitores/espectadores, provocando nos mesmos, reflexões acerca de temas,

---

[51] Sobre este recurso Costa elabora uma nota esclarecedora: "O 'efeito de distanciamento', ou 'afastamento', ou, ainda, 'efeito V', tem por princípio suscitar um olhar diferenciado para as questões que habitualmente são tidas como normais. Em outros termos, pode-se dizer que ele busca impedir a identificação 'afastando' os espectadores daquilo a que assistem com o objetivo final de alcançar o

aparentemente vulgarizados, como o conceito de traição, todavia, sob outro ponto de vista, este forjado num espaço semântico positivo.

Ora, teatralmente, esta narrativa recorda também a fábula brechtiana da qual nos fala João das Neves, em sua obra "A análise do texto teatral". É dele meu principal direcionamento metodológico na análise da estrutura estética de *Calabar*.

Parafraseando o escritor mencionado, a fábula fora citada muitos séculos atrás, pelo filósofo Aristóteles que a considerava como o cerne da tragédia. Os séculos passaram céleres e o dramaturgo alemão Bertold Brecht resignificou o conceito de fábula como algo que deve conter tudo em si.

É esta concepção de fábula entendida por Neves que pretendo utilizar. Para acompanhar suas propostas teórico-metodológicas, da qual me aproprio, é importante salientar que o estudioso compreende o leitor comum de um texto teatral como um provável mediador entre o texto dramático e o espectador, pois o mesmo também é provocado, durante a leitura, a projetar no campo imaginativo o seu próprio espetáculo. Além do mais:

> [...] se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado. Análise que nos levará à sua percepção mais profunda e que irá se somar à nossa imaginação criadora.[52]

Compreendido isto, resgato a idéia de fábula. Segundo o pesquisador mencionado, além do enredo, este termo também exprime a imagem que antecedeu a criação da peça ou as idéias que dela se possam inferir. Desta maneira, acionando a percepção, suponho que, como já disse alhures, o cerne, ou seja, o significado da peça *Calabar* seria fundamentalmente a relativização da traição. Este movimento – o exame do texto teatral – a partir do conceito de fábula, enquanto o "cerne do drama", segundo Neves proporcionará o restabelecimento dos caminhos trilhados pelos autores durante o processo de composição da peça teatral.

---

debate e a discussão. Um pequeno poema de Brecht resume bem sua proposta : 'Nós vos pedimos com insistência!/ Nunca digam: Isso é natural!/ Diante dos acontecimentos de cada dia./ Numa época em que reina a confusão,/ Em que corre o sangue,/ Em que ordena a desordem,/ Em que o arbitrário tem força de lei,/ Em que a humanidade se desumaniza... / Não digam nunca: Isso é natural!/ A fim de que nada passe por ser imutável". (COSTA, R. de F. **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 em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 94.)

[52] NEVES, J. das. **A análise do texto teatral**. Rio de janeiro: Inacem, 1987, p. 10.

A propósito, as orientações deste teórico da ribalta, acerca dos consagrados termos teatrais como cenário, diálogos, ação dramática e personagens, também são de inestimável valia, como por exemplo, a definição de protagonista, como sendo aqueles em torno das quais se gravitam a ação dramática, convidando-me a pensar teatralmente no protagonista Calabar, que organiza toda a estrutura cênica, curiosamente, sem pisar no palco, uma única vez.

Mas, certamente, reitero que a principal contribuição de Neves para nosso trabalho está ligada à multiplicidade artística da criação teatral, isto é, a concepção da diversidade interpretativa de uma obra teatral, pois:

> [...] que a mediação realizada por um grupo de intérpretes é apenas uma entre muitas, havendo tantas mediações quanto os grupos que se proponham a encenar um texto determinado. Os intérpretes são, assim, os recriadores da obra teatral. Criam sobre o já criado. Isso significa que, se a liberdade de criação do encenador e do grupo é infinita por um lado, por outro ela está delimitada pelo próprio texto. **É ele, o texto teatral, que nos proporciona a possibilidade de inúmeras leituras.**[53] (destaque nosso)

A longa citação vale por atribuir ao leitor comum – assim como o encenador ou os atores – a possibilidade de mediar um texto teatral, na construção de novos significados. Desta maneira, senti-me fortalecido em mergulhar nesta obra de arte, escrita a quatro mãos, passível de ser analisada e lida por um pesquisador.

Recordando o dramaturgo francês Molière que, nas apresentações, na corte francesa, com um bastão dava três batidas, assinalando o início do espetáculo, diremos: o pano-de-boca se abre. Luzes na ribalta: a História invade a cena.

A ausência presente de Calabar

Levantam-se as cortinas. A partir desta rubrica[54] os dramaturgos iniciam o texto dramático de *Calabar – O Elogio da Traição*.

---

[53] NEVES, J. das. **A análise do texto teatral**. Rio de janeiro: Inacem, 1987, p. 10.

[54] Parafraseando Ramos, envolver a rubrica como matéria de análise determina melhor o nosso olhar frente à dramaturgia, segundo o próprio autor "Pressupõe, também, que as rubricas sejam, no fenômeno teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literários e cênico" (RAMOS, L. F. **O Parto de Godot** – e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999, p. 15.) Sobre a rubrica, Patriota a partir da análise da peça Rasga Coração, acrescenta: "No que diz respeito à sua estrutura formal, a rubrica– a fala do autor presente no corpo do texto – é fundamental para compreender a sua construção, pois nela encontram-se a organização do espaço cênico, as diferentes formas de iluminação, a trilha sonora e os figurinos que compõem a caracterização das personagens". (PATRIOTA, R. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 155-156.)

Em seguida, tocam-se sinos. Ausente, o personagem Frei, entoa: "Agnus Dei qui tollit peccata mundi",[55] um cantochão gregoriano, em latim, pertencente ao "Miserere nobis".[56] No palco, outro personagem, Mathias de Albuquerque, em um acampamento militar, se barbeia com um escrivão ao seu lado, amparado por um resguardo de pano, atado ao pescoço, com as cores da bandeira portuguesa.

Ao fundo, de soslaio, o religioso exalta, em um tom grandiloqüente, as qualidades da colônia brasileira, "próspera, abundante e não sei se me adiantarei muito, se disser a mais rica",[57] antes da chegada dos holandeses.

Concomitante, no palco, o governador e comandante supremo da resistência portuguesa, Mathias de Albuquerque, dita uma carta ao escrivão que, atentamente, toma nota. A data é 1635, o local, Arraial do Bom Jesus, e o destinatário é o Major Domingos Fernandes Calabar. A mensagem solicita o retorno do soldado para o *front* lusitano, com a promessa de perdão pela deserção e devolução de suas honras e bens, "tais ofertas demonstram como a fidelidade a uma bandeira colonizadora se mantinha, no Brasil no século XVII, à custa da troca por benefícios pessoais"[58] e, ainda, como o sentido de pátria ainda não estava estabelecido.

Ademais, a marcação de cena informa que, ao fundo, enquanto Mathias dita a missiva, um prisioneiro loiro, representando naturalmente um soldado flamengo, é alvo de tortura, demonstrando simbolicamente o desejo de vingança de Mathias, pois ao prometer perdão, contraditoriamente, o general olha para o torturado.

---

[55] "O Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo". Esta expressão dá a idéia não só da inocência de Jesus, mas também dos seus sofrimentos de substituição. Foi ele, o cordeiro designado para o sacrifício pelo próprio Deus.

[56] Composição musical que versa sobre o Salmo 51 da Bíblia, que em latim inicia com esta palavra. Consultando o Velho Testamento nota-se o primeiro verso do salmo: "Tem misericórdia de mim, ó Deus", por isso o termo por extensão de sentido significa qualquer oração ou expressão de apelo pela piedade alheia.

[57] O trecho, praticamente colado, provém da obra *O Valeroso Lucideno* de Calado: "Era aquela república antes da chegada dos Holandeses a mais deliciosa, próspera, abundante, e não sei se me adiantarei muito si disser a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa, e cetro. O ouro, e a prata era sem número, e quase não se estimava; o açúcar tanto que não haviam embarcações para o carregar" (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 18. v. 1). E continua: "[...] O fausto, e aparato das casas era excessivo, por mui pobre, e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata" (Ibid., 19.) Prossegue: "[...] As mulheres andavam tão louçãs, e tão custosas, que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos, e outras sêdas, tantas as joias com que se adornavam que pareciam chovidas em suas cabeças, e gargantas as pérolas, rubis, esmeraldas, e diamantes". (Ibid.)

[58] RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque.** 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 57.

A convocação de Calabar era justificada não só por seus valiosos préstimos militares, quando lutou ao lado de Albuquerque, mas principalmente na época em que pugnou contra o próprio comandante. Ocorreu que:

> Mais de dois anos haviam decorrido desde a chegada dos holandeses, e se encontravam eles ainda encurralados dentro do Recife e do pequeno forte de Orange na ilha de Itamaracá, e já na Holanda se começava a discutir a idéia do abandono do Brasil, quando uma lamentável ocorrência veio mudar a face dos acontecimentos, atiçar a guerra e prolongar a duração do domínio estranho. Referimo-nos à deserção, das fileiras dos nossos para as do inimigo, de Domingos Fernandes Calabar.[59]

A citação alude aos danos causados a Mathias de Albuquerque, pelo auxílio militar de Calabar, ao exército batavo, como excelente guia, conhecedor daquela região e de sua gente, mas principalmente oferecendo sua experiência na técnica da guerrilha, a conhecida Guerra Brasílica, como ficou conhecida. Por isso, atraí-lo de "volta para o serviço d´El Rey"[60] seria estrategicamente fundamental para os propósitos de Mathias, pois, afinal, o exemplo de Calabar era extremamente "negativo".

Compreendo que Buarque e Guerra escrevem esta cena, dramaturgicamente, com o objetivo de informar, além do espaço e tempo cujo enredo se insere, também o contexto do qual a peça se apropria. Até então, o leitor/espectador já poderá identificar, dentro de seu patrimônio histórico, personagens como Mathias de Albuquerque, "governador e comandante supremo das quatro capitanias nordestinas – de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande"[61] e naturalmente, Domingos Fernandes Calabar, soldado que ficou consagrado pela Historiografia Nacional como o traidor-mor da pátria brasileira.

Porém, nesse contexto historicamente orientado, vão se entranhando elementos artísticos. Isso fica evidente quando Mathias lamenta-se pela fuga de seu comandado, o guerrilheiro Calabar. Nesta queixa, o chefe descreve seu oficial como um "mulato bonito", com "seus dois metros de alto" ou "seus olhos claros de assustar". Estas características do biótipo de Calabar, consultando a documentação básica pesquisada

---

[59] VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Cultura, 1943, p. 103.

[60] Este trecho nos parece ter sido inspirado em citação do próprio Mathias presente na obra *Os Holandeses no Brasil* de Varnhagen, asseverando que tentou "por todos os meios possíveis seduzí-lo (e não reduzí-lo); assegurando-lhe não só o perdão de seu delito, mas ainda mercês, se voltasse ao serviço d'el-rei; e esta diligência repetiu por muitas vezes". (Ibid., p. 108.) Sem sucesso, certifica o historiador.

[61] BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 53.

pelos dramaturgos-pesquisadores, não são mencionadas. Em nenhuma há informação acerca da aparência física do mulato. Aqui nota-se mais uma vez o emprego do "efeito do distanciamento", posto que Calabar não está em cena.

De volta ao texto, a música religiosa, tocada desde o início da peça, é interrompida. O Frei que ainda não se revelara, comenta: "Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado".[62] Neste momento, as falas são importantes na peça, pois apresentam a personagem Bárbara, que participará ativamente da articulação dos principais momentos do texto teatral.

Forçoso é notar que, historicamente, Bárbara é um nome dificilmente aludido nos livros de História pesquisados pelos criadores teatrais, exceto apenas pela de Frei Manoel Calado. Talvez por esta ausência de registros, cênica e simbolicamente, a excluída "mameluca" tenha sido elevada à condição de protagonista da peça.

A estudiosa do musical, Elizabete Sanches Rocha corrobora com a análise da personagem, asseverando, de forma perspicaz, que o próprio nome Bárbara, alude a denominação, durante a antiguidade, daquele que estivesse fora das fronteiras gregas e latinas, ou então que não adotasse seus costumes. De fato, Bárbara observa os acontecimentos históricos como se fosse uma estrangeira, como se não encontrasse sentido na adoção das convenções sociais vigentes naquele tempo. Não foi a esmo que a pesquisadora atribuiu à personagem o predicado de ex-cêntrica.[63]

Diga-se a propósito, neste processo de compreensão da construção cênica da personagem, surpreendente fora rever o premiado longa-metragem "Os Fuzis" (1964), dirigido por Ruy Guerra. O filme retrata a chegada de um sargento e quatro militares a uma pequena cidade do sertão baiano com objetivo de proteger o armazém local da famélica população. O ponto culminante desenrola-se a partir de um assassinato

---

[62] O trecho foi inspirado da obra *O Valeroso Lucideno* de Calado como podemos certificar na seqüência: "nêste 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, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 32. v. 1.)

[63] Cf. ROCHA, E. S. **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.

acidental, praticado por um dos oficiais, acobertado covardemente pelos próprios oficiais.

Assim, impulsionado por um olhar amadurecido e orientado após a análise de *Calabar*, constato assombrado as semelhanças do perfil psicológico do personagem Gaúcho (Átila Lório) – um chofer de caminhão e ex-militar, e Bárbara, o que nos induz a pensar em como as experiências artísticas, aqui no caso vivenciadas pelo cineasta, serão resignificadas em outros tempos, o que comprova a frase dita pelo diretor: "Eu prefiro trabalhar com o oculto, com aquilo que a gente já esqueceu, porque aquilo que a gente já esqueceu, na realidade, é aquilo que a gente mais sabe".[64] Retomarei mais vezes, a esta consistente relação, posteriormente, acompanhando o movimento cênico do texto dramático.

De volta ao texto, após a sombra de Bárbara, simulando uma união sexual com seu companheiro, ter sido projetada enquanto o sacerdote falava, a mesma surge e entoa, como em um suspiro – após ter feito amor – a música "Cala a Boca, Bárbara", ao qual transcrevo sua letra, na íntegra, com o objetivo de examiná-la diligentemente. Ei-la:

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
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina:
Onde eu guardo o meu prazer,
Em que pântanos beber,
As vazantes,
As correntes.
Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro,

[64] GUERRA, R. Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. **Revista Cinemais**, n. 21, p. 7, jan./fev. 2000.

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
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara (p. 5)[65]

Antes de examinar a composição, faz-se indispensável cientificar que Chico Buarque e Ruy Guerra compuseram juntos a trilha sonora de *Calabar*, como letristas e o primeiro também como músico (além da contribuição inestimável dos arranjos orquestrais de Edu Lobo). Em vista disso, tratando-se de um musical, as canções seriam gravadas e divulgadas em um LP originalmente denominado "Chico Canta Calabar",[66] no estilo leia a peça, e ouça o disco. Foi através deste registro sonoro que logrei importante fonte documental, compreendendo que "na canção, a sua 'dupla-natureza' verbal e musical acirra o caráter instável do equilíbrio estrutural da obra".[67]

Desse modo, considero o documento-canção supracitado como uma vigorosa música retratando a intensa relação amorosa entre o verídico casal de personagens, Calabar e Bárbara. Casal, pois se o nome da companheira está explícito, o dele se revela, apenas a partir do talento criativo dos compositores, que à medida que o mantra-refrão "CALA a boca, BÁRbara" se reproduz obsessivamente, a expressão se transmuta nos nomes historicamente conhecidos dos dois amantes. Mais um expressivo exemplo do diálogo fecundo entre História e ficção, desenvolvido pelos artistas.

A pesquisadora Menezes, estudiosa da obra de Chico Buarque, considera "um exemplo extraordinário do jogo verbal, conseguido às custas de condensação – sonora e visual – oferecido por esta canção cantada por Bárbara, viúva de Calabar".[68] Em outra

---

[65] De agora em diante, todas as vezes que inserir um fragmento da peça, irei inserir apenas o número da página correspondente.

[66] Segundo depoimento de Guerra, as iniciais do título do LP procurava fazer uma irônica referência ao CCC – Comando de Caça aos Comunistas, truculento grupo paramilitar de direita, que anos antes da peça *Calabar*, havia invadido o Teatro Galpão, em São Paulo, durante a encenação da peça de Buarque "Roda Viva" (1968), espancando artistas e depredando cenários. GUERRA, R. Depoimento concedido por ocasião da mostra de cinema GUERRA, R. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.

[67] NAPOLITANO, M. **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79.

[68] MENEZES, A. B. **Desenho Mágico** – Poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 174.

obra mais recente, ela considera, esteticamente, a composição como "uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira".[69] Concordo com a pesquisadora, quando percebo a carga lírica de "Cala a boca, Bárbara", a começar pela melodia.

Tal como um bolero, destacando na introdução o som grave de trompete, para dar lugar aos acordes de violão, acompanhado sempre pelos pratos com seu ruído estridente e cadenciado, a melodia romântica conduz a letra altamente erótica, construída a partir do regozijo da amante de Calabar, como se pode observar nos seus suspiros lascivos em "nas entranhas, quantos ais, ai", mas principalmente na elaboração poética entre os elementos da natureza e o corpo de Bárbara, como em "Minhas matas percorreu" aludindo aos pêlos pubianos de sua mulher. Menezes sobre isto acrescenta:

> Como se vê, é um poema em que o corpo feminino – com a sexualidade feminina intensamente presente – se sobrepõe a imagens da terra: rios, matas, vazantes, enchentes, relva, pântanos. Cada um desses termos pode ser submetido a uma dupla leitura, no registro paisagístico, e no registro erótico. Reagrupados de uma outra maneira (de um lado, matas, relva; de outro, pântanos, correntes, vazantes), eles evocam toda uma geografia simbólica do corpo feminino, marcam inequívocas referências (por alusão e/ou analogia) ao sexo da mulher: pêlos, fenda e fonte de umidade.[70]

Na seqüência, pode se acompanhar o estribilho em forma de súplicas constantes e intermináveis: "Cala a boca, Bárbara", "Cala a boca, Bárbara", "Cala a boca, Bárbara"... Estas, interpretadas pelo conhecido conjunto, daquele período, o MP4, reforçado a *posteriori* pelo próprio vocal do cantor Chico Buarque, e finalmente por um afinado coro feminino.

Peço licença para outra vez, evocar Menezes que, brilhantemente, fortalece minha análise sobre a canção analisada. Passo-lhe, então, novamente, a palavra:

> Aquilo que Bárbara silencia é o que surge, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não-dito, descobrir-se o dito. O essencial é omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso. A partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o "Cala a boca" que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram. Doravante, aqueles que lerem / ouvirem esta canção, incorporarão o *Cala a boca* ao nome de Calabar. Linguagem de condensação: linguagem da poesia. Assim, vemos que Chico Buarque consegue aquilo que só os grandes poetas conseguem: seu poder de

---

[69] Id. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 123.

[70] MENEZES, A. B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 127.

> lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio.[71]

O exame da escritora, indubitavelmente, amplifica as representações proporcionadas pela conhecida canção. Acerca da contribuição, ressalto um aspecto importante. Refere-se ao não-crédito da composição dos versos, ao seu co-autor Ruy Guerra, anulando qualquer participação criativa do mesmo. Esta observação infelizmente é freqüente nos trabalhos que abordam o musical. Talvez tomados pelas paixões pessoais, aliado a um sério descuido teórico-metodológico, muitos pesquisadores provocam um reducionismo acerca da contribuição estética do diretor de "Os Cafajestes", ponto que, neste trabalho, pretendo não olvidar.

Concluída a canção, a amante de Calabar, nega-se a calar. Orientada pela marcação de cena, a mesma encara o público. Os autores Buarque e Guerra, então, retomam a obra quinhentista "O Elogio da loucura" de Erasmo de Rotterdam, e auxiliados pela técnica da colagem, resignificam a fala de Bárbara.

Nela, cenicamente os dramaturgos empregam o recurso épico da quebra da quarta parede – espaço imaginário que demarca o palco e a platéia – buscando, através deste efeito, envolver o público com o espetáculo. Bárbara cobra a atenção da platéia, "não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua".[72] A colagem é resignificada em *Calabar*, tendo, contudo, o mesmo objetivo de Rotterdam, ou seja, criticar a dissimulação dos distintos membros de uma sociedade.

A pesquisadora literária Nunes também analisa este discurso. Para tanto, apóia-se nos trabalhos do estudioso russo Mikhail Bakhtin, que possui, como principal objeto de pesquisa, a linguagem estética da literatura. A pesquisadora afirma que as propostas teórico-metodológicas do estudioso da obra do escritor Rabelais poderão naturalmente ser aplicadas para a análise do texto dramático, e ainda salienta que "as máscaras do trapaceiro, do bufão e do bobo teriam servido de base para o posicionamento do autor

---

[71] Id. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 174.

[72] Esta fala foi construída com base no ensaio *Elogio da loucura* de Rotterdam: "Se, agora, fazeis questão de saber por que motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção; não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros, mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos das ruas". (Rotterdam, E. Elogio da loucura. Formato e-book. eBooksBrasil.com 2002. Disponível em: <www.virtualbooks.terra.com.br/RocketEditions/elogio_da_loucura.htm> . Acesso em: 15 jul. 2007.

no romance. Pelo uso dessas máscaras, o romancista pode estranhar, questionar e denunciar".[73]

Compartilho com o pensamento de Nunes quando, também, identifico, na fala de Bárbara, a declaração de seu posicionamento crítico, que irá perdurar por toda a peça teatral (Lamento apenas o suposto desconhecimento da pesquisadora da colagem da obra de Erasmo de Rotterdam na elaboração da fala de Bárbara. Estou seguro de que sua análise teria sido mais rica).

Em seguida, a cena teatral é transferida para um banquete à moda holandesa. Sobre a mesa está Anna de Amsterdam. A construção da personagem é baseada na figura histórica Anna de Ferro,[74] meretriz francesa, logo não "de Amsterdam", que como tantas outras embarcaram para cá para "satisfazer a flamengos menos propensos a exotismos".[75]

A primeira fala é do Frei, que agora presente, comenta sobre a decadência moral da capitania de Pernambuco, asseverando que "entrou nesta terra o pecado".[76] O chefe holandês, que se postava na ponta da mesa, agradece a presença do padre Manoel do Salvador, o mesmo personagem histórico que registrou os acontecimento daqueles tempos na obra "O Valeroso Lucideno" e que os dramaturgos consultaram fartamente. Chico Buarque, confirmando, mais tarde, minhas próprias constatações, explicou: "Quase decoramos um de Frei Manuel do Salvador, de quem várias citações estão presentes na peça".[77]

---

[73] NUNES, E. 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, f. 95.

[74] 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 prostituas 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, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 124-125.)

[75] Ibid., p. 124.

[76] Esta intervenção foi construída a partir da obra *O Valeroso Lucideno* de Calado, que escreveu: "Entrou nela o pecado, foram-se os moradores dela, entre muita abundância, esquecendo de Deus; e deram entrada aos vícios, e sucedeu-lhes o que aos que vieram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a Sodôma, e Gomôrra, e às mais cidades circunvizinhas, que foram abrasadas com fogo do céu". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 19. v. 1.)

[77] CALABAR revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

O holandês prossegue discorrendo sobre as agruras da guerra, e sobre as conseqüências negativas para o negócio do açúcar para os batavos, mas principalmente para os próprios luso-espanhóis. Continua garantindo liberdade religiosa, comercial e a de ir e vir para todos os moradores.

Neste momento, surge um elemento estético importante: o Coro. Este recurso teatral tem como principal objetivo reforçar uma idéia dentro do texto dramático. No musical, o Coro intercala as falas do chefe holandês.

Consultando o "Dicionário do Teatro Brasileiro" sobre o termo Coro – ocupando mais de uma lauda da obra – constatei sua origem helênica e seus mais diversos empregos na História do teatro, inclusive, na dramaturgia moderna nacional, como, por exemplo, no Teatro de Arena, em que esse recurso narrativo foi utilizado para representar uma comunidade, como no espetáculo "Revolução na América do Sul" de 1960.

Os autores de *Calabar* valem-se do Coro com esta mesma serventia, pois no texto este conjunto harmônico irá cantar, declamar e até comentar o desdobramento da ação dramática, como o próprio "Dicionário" explica: "o Coro tem presença episódica, no início da peça, durante a exposição do enredo, o que pressupõe uma intervenção estética desrealizante".[78]

Volto ao musical. Ovacionados pelos moradores, os holandeses brindam aos triunfos obtidos, no entanto são censurados pelo sacerdote que percebe "o profanar os vasos sagrados nos quais se consagra o sangue de Cristo".[79] Arrependido, o chefe holandês se desculpa, e inesperadamente confirma: "Que fique entre nós dois. Eu mesmo sou católico romano e se sirvo ao holandês na guerra é apenas por interesse".[80]

---

[78] PATRIOTA, R. Coro. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 101.

[79] Esta intervenção esta presente em *O Valeroso Lucideno* de Calado: "[...] e mandou vir de dentro da casa aonde morava um cálice, que os seus soldados haviam tomado em uma Igreja, na Várzea, e mandou nêle, deitar vinho, fez ao Padre Frei Manoel um brinde, e levantando-se o Padre como que se queria sair por a porta a fora, estranhado-lhe esta facão, e dizendo-lhe que não condizia aquilo com a liberdade, e favores que estava prometendo, porquanto aquilo era notável agravo e a maior injúria, e afronta que podia fazer aos Católicos Romanos, o profanar-lhe, e consentir que lhe profanassem os vasos sagrados, nos quais se consagra o sangue de Cristo no sacrifício da missa: e que esta só injúria bastava para os Portugueses não terem por fim, e estável sua amizade; êle, mandou deitar o vinho fora, e tomando o cálice por o pé, o beijou, e o deu ao Padre Fr. Manoel com grande cortesia". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 40. v. 1.)

[80] Este trecho também está em *O Valeroso Lucideno*, como podemos certificar: "o General tomou de parte ao Padre Fr. Manoel, e lhe disse em como êle era Católico Romano, e que si servia ao Holandês na guerra, era por seu interêsse, e que o não declarar a Religião que seguia, era porque lhe não

Os dramaturgos, orientados por apurada pesquisa histórica, inserem a didascália indicando que, arrependido, o holandês joga fora o vinho e beija a base do cálice em sinal de respeito. Uma forma de expressar como a fé pode ser negociada a partir de determinados interesses. Fazendo um resumo ideológico da cena, a meretriz Anna de Amsterdam, logo depois, confirma no banquete orgíaco, que dormiu com protestante e católico e não identificou quem foi o melhor. Notem como a pícara prostituta assume cenicamente a "função de rebaixar outras personagens. Não tanto como Bárbara, que estranha e questiona as convenções sociais; mas fazendo às vezes de bobo da corte, aquele que ridiculariza através da imitação grosseira de tais convenções".[81]

Anna dança e é interrompida pela entrada súbita de um novo personagem: Sebastião do Souto, soldado português pertencente à historiografia brasileira, e, definido por Calado como "Um mancebo mui animoso, e atrevido, e que êle lhe entregaria ao Holandês nas mãos".[82]

O surgimento afobado de Souto no acampamento militar holandês, em verdade, tratava-se da primeira parte do plano engendrado pelos campanhistas luso-espanhóis, para enganar os flamengos. O embuste consistia em informar falsamente os inimigos, das condições do agrupamento de Mathias de Albuquerque, a fim de atraí-los, enquanto Porto Calvo ficaria desguarnecida, com apenas três companhias, uma delas contando com Calabar. Os neerlandeses "mordem a isca". Vulnerável, o mameluco é preso.

Os teatrólogos, que outrora apresentaram Sebastião do Souto, agora exibem mais dois personagens: o indígena Filipe Camarão[83] e o negro Henrique Dias,[84] que,

---

tirassem o cargo de Almirante do mar, e lhe não empatasssem, e ainda negassem o muito que lhe deviam de seu sôldo, porém que em breve se determinava embarcar para a Holanda, e que pagando-lhe a companhia muito dinheiro que lhe estava devendo de seu sôldo, logo havia de ir a Roma, ou mandar a buscar perdão do Papa, da culpa em que havia caído. (Ibid., p. 41.)

[81] NUNES, E. 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, f. 117.

[82] CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 43. v. 1.

[83] A principal fonte biográfica do personagem aborígene consultada pelos dramaturgos foi a obra *D. Antônio Filipe Camarão* – capitão-mor dos índios da costa do nordeste do Brasil de Gonsalves Mello, parafraseando o autor, sabe-se que o índio nasceu em Pernambuco no ano de 1600 ou 1601 sendo "civilizado" pelo padre Manuel de Morais. Dando prosseguimento a uma política de alianças, Camarão fora premiado com "varias mercês" como o hábito da Ordem de Cristo e o título de Dom e de capitão-mor dos potiguares. Não visava apenas compensar o guerreiro pelos serviços prestados, mas "também assegurar aos luso-brasileiros uma colaboração militar muito valiosa". Aliás, Gonsalves de Mello, apregoa que Camarão era deveras religioso, ouvia missa todos os dias, rezava sempre que

juntos, cantam a "Canção dos Heróis". Ao fundo, vêem-se Mathias e o Frei (o clérigo, agora de volta ao exército português!).

O título da música não fora escolhido ao acaso, já que a historiografia consagrou figuras heróicas deste período, como Luís Barbalho Bezerra, Francisco Rebelo, André Vidal de Negreiros, Ascenso da Silva, e os personagens da opereta Antônio Filipe Camarão, Henrique Dias e Sebastião do Souto.

Em forma de canção, Buarque e Guerra operam cenicamente o rebaixamento dos consagrados heróis da pátria, realizando, assim, a aproximação do leitor/espectador comum, aos conhecidos vultos históricos. Assim, no texto dramático, cada um ao seu modo se auto-descreve, para depois ser esquadrinhado pelo sarcástico religioso. Dias, de origem africana, cita a coragem, as medalhas e os ferimentos[85] de batalhas. O sacerdote, preconceituosamente, comenta que o negro está ficando até mais claro devido ao seu valor.

Já Camarão, o guerreiro autóctone, explica sobre a origem de seu nome, a sua crença na fé católica e sua indiferença em relação à morte. O religioso concorda exaltando a dedicação do nativo na guerra, demonstrando sua recém-adquirida civilidade após se converter ao catolicismo, recebendo da própria Majestade o título de "Dom Antônio Filipe Camarão, Cavaleiro do Hábito de Cristo".[86]

---

podia e, nos momentos de folga, podia ser encontrado em sua casa, sempre com o rosário na mão. (Cf. GONSALVES DE MELLO, J. A. **D. Antônio Filipe Camarão**. Universidade do Recife, 1954)

[84] Outra obra de caráter biográfica, consultada por Buarque e Guerra, foi *Henrique Dias governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil* também de Gonsalves de Mello. (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Henrique Dias** – Governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954) O autor conta que pouco se sabe sobre a origem de Dias. Com base documental, sabe-se que ele era natural de Pernambuco sem a certeza se teria nascido escravo ou liberto. A partir de 1633 que seu nome começa a surgir com freqüência nos registros históricos. Posteriormente é agraciado com "o título de governador dos negros". Durante o período de guerra colecionou um total de oito ferimentos, sendo que um deles provocou a mutilação de parte de seu braço esquerdo. Curiosamente consta a Gonsalves de Mello registra que Dias fora encarregado de destruir um quilombo de negros na Bahia, porém posteriormente o empreendimento fora abortado.

[85] Sobre a conclusão de uma batalha, Calado em *O Valeroso Lucideno* conta: "[...] também saiu ferido o Governador dos negros crioulos Henrique Dias, o qual andando fazendo proezas no meio da travada escaramuça, lhe fizeram a mão esquerda em pedaços, com uma bala, e êle teve tanto ânimo que não quís que lhe curasse a mão por não se deter muito à cura, e porque se dizia que os holandeses atiravam com balas eivadas com toucinho, e que aos feridos logo lhe davam herpes, e mandou ao cirurgião que lhe cortasse a mão por junta do pulso, o que se executou, e sarou em breve tempo; e dizia algumas vezes, que si os holandeses lhe haviam tirado a mão esquerda, que ainda lhe ficava a direita para se vingar, o que êle fez por muitas vezes, com muitas veras, depois daquela ocasião". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 83. v. 1.)

[86] Este fala é urdida a partir da obra *O Valeroso Lucideno*, de Calado quando escreveu que "e.tantas bravezas, e obras heróicas fez no decurso desta guerra êste Antônio Putí (ou o que tanto monta Camarão) que S. Majestade lhe deu Dom, e o fez cavalheiro do hábito de Cristo, e lhe deu título de

Por fim, concluindo esta torrente de traição, manifesta-se Sebastião do Souto,[87] o representante branco. O mesmo prossegue o canto falando sobre si, principalmente abordando seus conflitos íntimos. O padre, desta vez, prefere protelar seus comentários sobre este personagem.

A subserviência dos três soldados reforça a intenção dramática de considerar, de alguma forma, a traição de todos os personagens. Nesse sentido, segundo as falas supramencionadas, qual seria, por exemplo, a diferença entre os dois soldados, Dias e Camarão, comparados à vendável Anna? A pesquisadora Nunes concorda com esta análise, e ainda acrescenta inusitadamente que os próprios autores não escapam desta reflexão, haja vista que "[...] o autor-apropriador é um traidor, pois se apodera de ditos que não são seus [...] O apropriador trai o discurso alheio, conferindo-lhe novos significados à revelia do autor original, violando despudoramente o texto que lhe serve de base.[88]

Após a apresentação de Mathias, que já soubera da armadilha para caçar Calabar, o governador vocifera: "alegria, minhas mãos, alegria, que a vingança acaba de acenar". (p. 12[89]) Nas próximas linhas, o leitor-espectador acompanha um diálogo rápido entre o Frei, Dias, Camarão e o próprio Mathias. O colóquio torna-se patético, à medida que acompanhamos traidores, a partir do ponto de vista cênico dos autores, dissimuladamente, criticando a traição.

No final da conversação, Mathias, o algoz de Calabar, segundo a rubrica, é isolado pela luz, e começa a cantar "Fado Tropical". A melodia triste fatalista, tipicamente lusitana, inicia-se apenas com acordes penetrantes de guitarra. Após esta introdução instrumental, Buarque interpreta a canção, lembrando um típico cantor de fado.

Governador, e Capitão general de todos os índios do Estado do Brasil: e os fidalgos Portugueses, e Governadores do Estado se prezam muito de o admitir entre sí, e lhe fazem muita honra, e cortesia, não só por seu grande valor, e esfôrço, senão por seu bom natural, honrado procedimento, e cristandade, e mui zeloso do serviço de Deus, e dos Santos". (Ibid., p. 29)

87 Pouco se conhece sobre este personagem histórico. Gonsalves de Mello na obra "Henrique Dias" registra que Souto era natural da vila de Chaves, de Trás-os-Montes, em Portugal.

88 NUNES, E. 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, f. 88-89

89 Os fragmentos do texto dramático de *Calabar* – O Elogio da Traição serão doravante apenas identificados pelo número da página correspondente ao trecho aludido, baseado na quarta edição da peça.

A composição construída em versos sugere uma lamentação de Mathias à sua terra, "mãe gentil", de "densa mata", portanto o Brasil, e que prognosticamente "ainda vai cumprir seu ideal", tornando-se "um imenso Portugal". O fado prossegue, porém, agora com Albuquerque comovido, recitando liricamente – que, na gravação, é representada pelo próprio Ruy Guerra, que oferece seu sotaque moçambicano (outrora colônia portuguesa), para dar maior originalidade para a interpretação – demonstrando claramente uma crise de consciência, pois "[...] de toda maneira, qualquer que fosse o engajamento dos colonos aqui nascidos, eles estariam lutando em nome da colonização estrangeira"[90] e não por sua própria terra. Em seguida garante ser "um sentimental" mesmo quando está torturando ou trucidando.

Buarque volta a cantar, dando execução ao desenvolvimento da música. A letra, agora, demonstrando cultura e extrema habilidade no jogo de palavras de seus compositores, narra a difusão de elementos portugueses em terras brasileiras, como "alecrins no canavial" ou "licores na moringa". Segundo Rocha, a "canção leva o leitor/espectador a imaginar uma terra sem uma identidade definida, onde a presença portuguesa acaba por ser tão forte a ponto de neutralizar características que poderiam ser consideradas exclusivamente brasileiras"[91], reforçando o desejo de Mathias, do Brasil transformar-se em um imenso Portugal.

Por fim, a música termina com um soneto, declamado pelo próprio Mathias (Ruy Guerra), reiterando suas dolorosas contradições íntimas. Buarque finaliza a canção, refazendo a fusão simbólica entre Portugal (Metrópole) e Brasil (Colônia) a partir de seus elementos naturais: "jasmim, coqueiros", "sardinhas, mandiocas", etc.

Os autores interrompem bruscamente o tocante "Fado Tropical" com uma cena escatológica. Ainda, durante a última parte da canção, Mathias começa a desabotoar e abaixar as calças. Junto dele está um comandante holandês. Ambos defecam. O primeiro é caracterizado pelas ceroulas na cor da bandeira portuguesa, verde e vermelho, enquanto o segundo empunhando uma bandeira branca, também trajando ceroulas, porém nas cores azul e vermelha, remetendo à bandeira holandesa.

---

[90] RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque.** 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 55.

[91] ROCHA, E. S. **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, f. 123.

Em meio a contorções provocado por defecações constantes – endemia historicamente comprovado pelos dramaturgos[92] – Albuquerque e o personagem Holandês, na conversação, possuem como principais pautas, os matizes de suas fezes, tulipas e amendoeiras em flor, banquete de "gatos, e baratas e couro cru",[93] "transformação de chumbinhos em balas",[94] doenças como a hemeralopia, o "sherbuik"[95] e o "roode loop",[96] "Dom Sebastião"[97] e por fim, o destino de Calabar. A certa altura, quando fica acordado que o holandês entregaria o desertor ao comandando das tropas portuguesas, ante a preocupação do chefe batavo: "Que é que os historiadores vão dizer de mim se eu entrego Calabar?", (p. 21) Mathias rapidamente responde que "o

---

92 O diálogo entre Matias e o chefe holandês, parece ter sido baseado na obra do historiador inglês C. R. Boxer. Sobre as dificuldades vivenciadas pelos combatentes holandeses, ele, em *Os Holandeses no Brasil*, explica que: "Não afeitos à luta em clima tropical, grassava entre os holandeses grave disenteria, não lhes sendo possível obter na região circunjacente qualquer provisão de bõca, como carne ou frutos, pois até a lenha para queimar tinha de ser importada da Holanda". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 58.)

93 Boxer fornece estes dados aos dramaturgos, ao registrar em sua obra *Os Holandeses no Brasil* que "ambos os lados sofriam gravemente com a escassez de alimentos, e houve uma ocasião em que os holandeses se viram na contingência de comer gatos, e ratos" (Ibid., p. 58); Gonsalves de Mello em *Henrique Dias* também registra que: "porque afinal faltou tudo o que servia de sustento, consumiram-se cavalos, couros, cães, gatos e ratos, com que se alimentavam". (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Henrique Dias** – Governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954, p. 14.)

94 Este tópico também foi apropriado de Boxer, em *Os Holandeses no Brasil*, que escreveu: "Os portuguêses, êstes, estavam pràticamente desabrigados e desesperados com a falta de quase tôdas as utilidades, havendo Matias de Albuquerque se apoderado de todo o chumbo das rêdes de pescar para o fabrico das balas" (BOXER, 1961, op. cit., p. 58.)

95 Estas informações são oriundas do livro *Tempo dos Flamengos*, cujo autor Gonsalves Mello cientifica que "Richshoffer dá como causa do escorbuto – que os holandeses foram os primeiros a estudar, provindo a palavra escorbuto do holandês 'scheurbuik' – que sobreveio aos tripulantes do navio em que viajou, o fato de terem ficado expostos à umidade os biscoitos servidos a tropa". (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 42.)

96 Roode loop também é inserido no texto a partir das pesquisas na obra *Tempo dos Flamengos*, quando Gonsalves Mello revela que além do escorbuto, "também a disenteria sanguínea ou câmaras de sangue ('roode loop') e outras enfermidades mais vagamente descritas". (Ibid., p. 43) assolavam Pernambuco no século XVII.

97 A lembrança de D. Sebastião, ironicamente confundido pelo holandês com Sebastião do Souto, no texto dramático, possivelmente foi motivada pela seqüência de informações lidas na obra *Os Holandeses no Brasil* de Boxer ao assinalar que: "Chuvas torrenciais e grandes inundações haviam devastado nos primeiros meses de 1626 grandes extensões da Espanha e de Portugal, ao mesmo tempo que muitos navios da esquadra combinada haviam afundado ou sofrido danos em sua viagem de volta. Em começos de 1627, uma armada portuguesa onde viajava a flor da nobreza de Portugal foi vítima de um naufrágio na baía de Biscaia, em que muitos perderam a vida, sem falar no afundamento, na mesma ocasião, de duas carracas com grandes carregamentos provenientes da Índia. Houve quem dissesse ter sido esse o maior desastre experimentado por Portugal depois de 1578, quando se deu a derrota e a morte do rei Dom Sebastião, às mãos dos mouros, no campo de Alcácer-Quebir". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 59.)

entregou a um homem de uma só palavra [...] Fica bonito... Um dos meus antepassados fez isso nas Índias! O Afonso". (p. 21[98])

Os artistas ridicularizam a seriedade dos negócios da guerra, descrevendo o parlamento entre dois chefes militares, sentados sobre uma latrina. O futuro do valente mameluco, bem como o forjamento deste episódio para a posteridade, é definido neste chistoso momento, demonstrando, como corrobora Rocha ao escrever que "[...] a carnavalização de Calabar permite – através do uso do escatológico, do grotesco, por meio de cenas bacanalescas capazes de romper com a seriedade – uma visão absolutamente heterogênea do discurso histórico".[99]

Sem dúvida, mais um exemplo do talento inventivo dos autores da peça, pois constato que o episódio dos acordos de rendição são registrados pelo frei-repórter Manoel Calado, todavia a inserção da vulgarizada e crítica conversação escatológica é uma criativa construção ficcional.

Ademais, historicamente, mesmo que a presença do Frei neste colóquio tenha sido evidenciada por sua descrição em seus escritos, a elaboração cênica do submisso sacerdote, humilhantemente entregando as folhas para que ambos se limpassem após a evacuação, confirma o profundo diálogo entre a pesquisa histórica e a construção dramática.

Nota-se, também, que além da documentação histórica, a literatura também fora resignificada pelos autores teatrais, no final desta cena quando em uníssono, os dois chefes de Estado declaram: "Jogou o inimigo na desgraça. E na desgraça ele mesmo mergulhou". Recordando aí a célebre passagem da obra "Othelo" de William Shakespeare.

Assim, iludidos por Sebastião do Souto, o grande contingente das tropas batavas são vencidas, restando pequeno grupo, na vila de Porto Calvo. Nele, Calabar. Rendido, o comandante holandês, promete: "entrego Calabar à mercê d'El Rey".[100]

---

[98] O personagem está se referindo a Afonso Brás de Albuquerque – filho do vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque – escritor da obra *Comentários de Afonso de Albuquerque*, obra provavelmente tendenciosa, calcada nas peripécias do pai na Ásia. (AFONSO DE ALBUQUERQUE. **ENCICLOPÉDIA Barsa**, Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britânica do Brasil, 2005. 1 CD-ROM.)

[99] ROCHA, E. S. **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, f. 179.

[100] Esta parlamentação foi descrita por Calado em *O Valeroso lucideno* como comprovamos no trecho: "... e dentro da fortificação ficaram presos Domingos Fernandes Calabar, sem que os Holandeses fizessem muita fôrça por lhe libertar a vida nos concêrtos que trataram antes de se renderem (que êste é o pago que êles costumam a dar aos que dêles se fiam, que se servem dêles enquanto os hão mistér,

O julgamento sumário de Calabar

Após a saída do holandês, entram em cena Henrique Dias, Filipe Camarão e Sebastião do Souto, puxando Anna de Amsterdam pelos cabelos, juntamente com os espólios de guerra, sugerindo que estavam retornando de uma batalha. Depois, entram Mathias e o padre Manoel do Salvador.

Adiante, pode se acompanhar uma rápida troca de diálogos daqueles que, de algum modo, cometeram o ato de traição, pois o negro vangloria o estado português que escravizou seu povo, o indígena se converteu à crença do invasor lusitano, e o branco ludibriou os holandeses para que fosse pego Calabar.

A traição que também apresenta-se no ambíguo Frei ora do lado português, ora do lado batavo, orienta-se a partir dos vencedores, sempre em paz com o Senhor. Já Mathias, nesta cena, além de trair o comandante holandês, quebrando sua promessa de entregar o prisioneiro à mercê d'El Rey, e enquanto brasileiro, de linhagem portuguesa, negando-se a reconhecer a União Ibérica.[101]

Curioso, nas leituras das obras consultadas pelos autores, não identifiquei referência à nacionalidade brasileira de Mathias de Albuquerque. Sua origem é dramaturgicamente importante para os criadores teatrais, pois, não são poucas às vezes em que o leitor acompanha suas contradições em relação a quem servir. Seria ele realmente brasileiro ou produto da inventividade dos dramaturgos?[102]

---

e no tempo da necessidade, e tribulação os deixam desamparados, e entregues a morte)". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 46. v. 1.)

[101] Ocorreu que em 1580, Portugal não dispunha de herdeiros após o falecimento de D. Henrique. Aproveitando as disputas internas pelo trono lusitano, Felipe II, rei da Espanha, invade e conquista Portugal. Com isso, teve início o domínio espanhol, que duraria sessenta anos, por conseguinte, abrangendo a época de Calabar.

[102] Consultando a coleção *Grandes personagens da história*, naturalmente por se tratar de um compêndio popular e publicado em 1973 – portanto, ano de conclusão da peça – deparei com o fascículo dedicado ao "grande personagem" Jerônimo de Albuquerque, o patriarca desta família. O mesmo descendia de nobres portugueses, contudo, segundo a publicação, Jerônimo teve uma "prolífica descendência" provinda não apenas de seu consórcio com a portuguesa Dona Filipa de Mello, mas também com a filha de um cacique tabajara, resultando no total em vinte e dois primogênitos, recebendo o epíteto de "Adão de Pernambuco". Esta miscigenação identificada no princípio da árvore genealógica dos Albuquerque em Pernambuco, poderia indicar-nos a nacionalidade brasileira de Mathias, conquanto, avançando nas linhas da publicação, lemos a seguinte informação: "Mais tarde, quando Pernambuco foi invadido pelos holandeses, sobressaiu-se Matias de Albuquerque, nascido em 1595 em Portugal, filho do olindense Jorge de Albuquerque Coelho, terceiro donatário de Pernambuco". (GRANDES PERSONAGENS DA NOSSA HISTÓRIA. Abril Cultural, 1973, p. 110. v. 1) Todavia, na conhecida enciclopédia eletrônica Barsa consta que o personagem teria nascido provavelmente em Olinda-PE no

Ora, a despeito de Mathias de Albuquerque ser ou não ser brasileiro, o fato é que a "brasilidade", na família Albuquerque, começa pelo primeiro donatário da capitania de Pernambuco, Duarte Coelho, provavelmente na data de 10 de março de 1534, é elemento cênico importante para justificar a compunção do representante da Coroa luso-espanhola, que sobeja por todo o texto dramático.

Volto ao texto. Ao som de gritos de triunfo, o religioso pergunta a Mathias o que será feito de Calabar. O megalômano governador, auto-declarando-se representante direto d'El Rey, propõe executá-lo sumariamente. Mas antes designa o clérigo para confessá-lo. Historicamente consta que o sacerdote Manoel do Salvador, a mando de Mathias de Albuquerque tenha se incumbido de ouvir em confissão o malvisto desertor. Esta atitude era importante, pois, parafraseando Foucault, o condenado que confessa representa o papel da verdade viva.[103]

Nesse ínterim, a meretriz volta à cena para cantar "Anna de Amsterdam". Novamente empregando o recurso épico da canção-apresentação, Buarque e Guerra aproveitam para esclarecer alguns detalhes sobre a prostituta batava.

A letra conta ser ele uma mulher da vida, que partiu para o Brasil, "na esperança de casar",[104] mas é consumida pela vida mundana, a do "oriente, ocidente", "do cabo, do raso", "de vinte minutos", "dos brutos na coxa" e "dos dentes rangendo". A estudiosa das composições de Chico Buarque, Menezes examina que "entremeando essa auto-identificação brutal, jactando-se numa mistura de franqueza e cinismo, entram retalhos de um projeto pessoal de vida, fiapos dos sonhos e esperanças da moça",[105] mas Anna, em Pernambuco, reencontra o meretrício e "cai pesadamente na realidade".[106]

As indicações de cenas insinuam que o governador durante a canção, busca animar-se acompanhando-a despudoradamente, até o retorno do clérigo após a

---

ano de 1590 (MATHIAS DE ALBUQEURQUE. **ENCICLOPÉDIA Barsa**, Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britânica do Brasil, 2005. 1 CD-ROM.)

[103] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 38.

[104] Este verso foi concebido, possivelmente, a partir da informação colhida no livro *Civilização Holandesa no Brasil* de Rodrigues e Ribeiro sobre meretrizes que "vinham em grandes levas, mas, como os protestos calvinistas se acumulassem, começaram elas a usar de um estratagema. Anunciavam que vinham com objetivo de casar-se com holandeses estabelecidos no Brasil [...] Chegaram a repatriar mundanas cuja vida era por demais escandalosa. Foi o caso de Sarah de Henricks". (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 215.)

[105] MENEZES, A. B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 75.

[106] Ibid., p. 76.

confissão. Mathias curioso, pergunta como foi. A partir de então, os artistas-pesquisadores, através da técnica de colagem, constroem dramaticamente o último diálogo do condenado, baseado no testemunho histórico do próprio frei Manoel Salvador/Calado.

Deste modo, o religioso confirma que esteve com o sentenciado e "lhe disse o que importava para sua salvação"[107] e que se preparasse para a morte. Mathias indaga se ele confessou. O padre responde que "com muitas lágrimas e compunção de espírito".[108] Furioso, o militar pergunta se Calabar entregou alguém. O confessor se esquiva alegando que o prisioneiro fez alguns apontamentos sobre dívidas e do soldo que deveria receber dos flamengos, a serem entregues para sua mãe. Ainda irritado Mathias pede nomes, ao que Salvador, sucumbido, declara que questionado sobre a existência de traidores portugueses, o confessado responde "que muito sabia e tinha visto nesta matéria"[109] mas que não queria consumir seus últimos minutos de vida "a ocupar-se a fazer autos e denunciações por mão de escrivão".[110]

Na única versão sobre a confissão de Calabar, logo que o encarcerado alega ter conhecimento de muitos traidores lusitanos, ele completa afirmando que a perfídia tem sido operada pelos senhores de engenho. Somente depois ele assevera que não gostaria de perder tempo delatando pessoas.

Todavia, durante a construção cênica, os dramaturgos decidiram inverter a ordem histórica para evidenciar um dos pontos nevrálgicos da peça: os grandes

---

[107] Esta fala foi inspirada nas linhas da obra *O Valeroso Lucideno*, de Calado, como podemos certificar: "Foi o Padre logo aonde êle estava preso, e lhe disse o que lhe importava para sua salvação, e que se preparasse para se confessar, como que naquele dia havia de ir dar conta a Deus; e depois de lhe fazer algumas exortações necessárias em tal tempo, o deixou só, e se saiu para a rua por espaço de uma hora, para que naquele meio tempo se aparelhasse como convinha". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 47. v. 1.)

[108] Este trecho é contado por Calado em *O Valeroso Lucideno*: "Dentro de uma hora tornou a ter com êle, e das oito da manhã até o meio dia esteve com ele, e se confessou com muitas lágrimas, e com punção de espírito, segundo demonstrava, e entendeu o Padre, que com muito, e verdadeiro arrependimento de seus pecados, segundo o que o juízo humano pode alcançar". (Ibid., p. 47.)

[109] A confissão foi narrada por Calado em *O Valeroso Lucideno*: "e lhe perguntou que se sabia que alguns Portugueses haviam sido traidores, e tratavam com o inimigo secretamente, levando-lhe, ou mandando-lhe avisos do que entre nós se fazia, que o declarasse? Ao que ele respondeu, que muito sabia, e tinha visto nesta matéria". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 48. v. 1.)

[110] A continuação da confissão em *O Valeroso Lucideno* "de presente não se atrevia a furtar o tempo, que lhe restava de vida, e deixar de chorar seus pecados, e pedir a Deus perdão dêles, e ocupar-se a fazer autos, e denunciações por mão de Escrivão". (Ibid.)

traidores, pois o clérigo alerta Mathias de que segundo garantiu o mameluco: "os grandes culpados não estão na arraia miúda".[111]

O talento criativo dos autores da peça está evidente na suposta escolha (já que este termo não fora identificado por mim na bibliografia básica pesquisada pelos autores) da expressão arraia-miúda, está na acepção de ralé. Contudo, a opção pela expressão, diga-se menos usual, consegue se adequar perfeitamente a um diálogo seiscentista, pois o termo data do século XVI, como certifiquei a *posteriori*.[112]

A construção estética desta fala é importante para a ação dramática, pois informa ao leitor/espectador que os traidores mais perigosos da Coroa luso-espanhola não estavam na camada mais baixa da sociedade, e sim entre os "ricaços, e de inchadas barrigas"[113] que Calado várias vezes se refere e de que Mathias se ressentia desde as primeiras fugas, nos primeiros dias de Invasão Holandesa, em 1630, em Olinda.

Para os dramaturgos, a confissão de Calabar poderia ter sido motivada exclusivamente pelo espírito de vindita, contudo como pensar assim ao ter conhecimento de que:

> Portuguezes influentes, ao contrario, especialmente se elles de livre vontade se passavam para os Hollandezes, era proporcionado o ensejo de fazer o conhecimento da Republica dos Paizes Baixos Unidos, para inspecção pessoal. Ali encontravam elles a mais carinhosa acolhida. Que muita dessa gente ia á Holanda por motivos egoísticos e sabia locupletar-se com a viagem, o caso do Conde Francisco Faria no-lo ensina. Viajou elle com toda a família para Amsterdão em 1634, lá viveu magnificamente e entre prazeres, ás expensas da Companhia, dando-se ares de uma personalidade que desempenhava o papel principal no Brasil. Os directores fixaram-lhe uma dotação mensal, afim de ganhar em seu favor esse "valioso elemento". De volta a Pernambuco, cuidou tão pouco como dantes, de servir aos interesses hollandezes.[114]

Estou certo de que o conhecimento desta, e de tantas outras traições que pululam, pela bibliografia pesquisada pelos autores, além da escolha de Calabar, motivaram a construção da fala em versos, de Bárbara, que surge em cena, por entre os

---

[111] Esta parte foi inspirada em Calado, em *O Valeroso Lucideno*, quando Calabar afiança "que não eram os mais abatidos do povo os culpados, e que tomaria conselho com o Padre si o podia fazer, que ele o declararia na hora de sua morte" (Ibid.)

[112] Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, este substantivo feminino foi lexicalizado no século XV. (HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** – versão 1,0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM)

[113] CALADO, 1954, op. cit., p. 25.

[114] WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 130.

moradores (Coro), declamando consciente: "certo, certo, certo, a culpa de todo é Calabar", e protesta "É bom, é cômodo, é fácil, trazer um traidor dentro da manga".

A fala/questionamento da mulher de Calabar serve de pano de fundo, para mais uma das crises de consciência perpetrada por Mathias. Apreensivo, o governador pede ao Frei Manoel do Salvador "que não se toque mais nesse assunto para não levantar poeira".[115]

Todavia, intervindo ficcionalmente mais uma vez nos registros históricos, que se despedem depois da confissão de Calabar, Buarque e Guerra inserem a continuação cênica do diálogo entre os dois personagens. A cena engendrada possui uma intensa carga de criticidade.

Mathias ajoelha-se culpado e pede para fazer uma confissão. O comandante reconhece que pecou ao colocar a terra em que nasceu acima dos interesses da Coroa, e, às vezes, segundo ele, se surpreende em contestar as ordens que lhe chegam. O conflito pessoal de Mathias é compreendido pelo fato de que com o advento da União Ibérica (1580-1640), as ordens eram provindas de um monarca que nem ao menos era português. Confuso, Mathias comete o disparate de pedir perdão, pois do contrário seria infundado condenar a morte, um brasileiro, que como ele, ousava agir por conta própria.

Após acompanhar as contradições do general português, o sacerdote o perdoa e juntos dizem: "O que é bom para Portugal é bom para o Brasil". (p. 32) Após a confissão, Albuquerque reprime suas contradições, e célere decide abandonar a vila de Porto Calvo em poucas horas. Desta maneira, o condenado deveria ser executado rapidamente, "para que não diga coisas que não devem ser escutadas".[116]

Seguramente, a fala do líder da resistência lusitana cristaliza o pensamento de que "[...] a forma secreta e escrita do processo confere com o princípio de que em

---

[115] Esta fala foi elaborada a partir da obra *O Valeroso Lucideno* de Manoel Calado, se não vejamos: "Avisou o Padre sôbre o caso a Matias de Albuquerque de algumas cousas pesadas que o Calabar tratou com êle, que lhe deu licença para que as dissesse ao dito Matías de Albuquerque, o qual em o ouvindo mandou que não se falasse mais nesta matéria, por não se levantar alguma poeira, da qual se originassem muitos desgôstos, e trabalho". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 48. v. 1.)

[116] A fala de Mathias é inspirada na própria execução do prisioneiro, que foi registrada por Calado em *O Valeroso Lucideno*, como podemos acompanhar a seguir: "tiraram ao Calabar da prisão, e a um esteio que ali estava junto à casa lhe deram garrote, e o fizeram em quartos, os quais puseram em cima dos paus da estacada, que havia servido de trincheira aos Holandeses, e com tanta pressa, que nem lugar lhe deram a se despedir, e pedir perdão aos circunstantes, como queria, receiosos de que dissesse, ou declarasse algumas cousas pesadas, o que ele não tinha intenção de fazer, segundo o havia prometido ao padre". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 49. v. 1.)

matéria criminal o estabelecimento da verdade era para o soberano e seus juízes um direito absoluto e um poder exclusivo".[117]

Interpondo, a ordem de execução, declarada por Mathias de Albuquerque, Bárbara plenamente iluminada entoa o canto fúnebre "Tatuagem":

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem.
E também pra me perpetuar
Em tua escrava
Que você pega, esfrega, nega
Mas não lava

Quero brincar no teu corpo feito bailarina
Que logo se alucina,
Salta e te ilumina
Quando a noite vem.
E nos músculos exaustos
Do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta,
Morta de cansaço

Quero pesar feito cruz nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem.
Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva,
Marcada a frio
A ferro e fogo
Em carne viva.
Corações de mãe, arpões
Sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo mas não sentes. (p. 32-33)

A composição representa uma verdadeira alegoria romântica, em tom de despedida, ante a eminente morte do amante, feita a partir dos desenhos na pele e sua afeição por Calabar, que "pega, esfrega, nega, mas não lava". A canção, segundo depoimento recente de Guerra,[118] teve a participação ativa do cineasta como letrista.

---

[117] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 36.

[118] O diretor explica que a letra original fora idéia dele, contudo havia sido perdida. Interessado pelos versos, Buarque insistiu para que o parceiro lembrasse, a partir do tema principal, com o propósito de reescrevê-la e musica-la pelo compositor. (Cf. GUERRA, R. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.)

Apropriadamente, Rocha salienta que a "canção rompe com a dicotomia dor/prazer, que toma uma outra perspectiva, pois se trata de uma morte que assume o poder de vida, de perpetuação, de resistência".[119]

No final da canção, as didascálias sugerem um rufar de tambores, a moda das execuções por fuzilamento, quando entra em cena um homem, conduzido por um oficial, que anuncia a sentença de Domingos Fernandes Calabar:

> [...] o efeito alcançado por esse artifício é um grande estranhamento e verdadeira perplexidade advindos do forte contrates pela simultaneidade do público e do privado, da presença do carrasco e a da esposa, da retórica da morte e a do amor, do rufo dos tambores e da suave cadência da canção.[120]

O "estranhamento" aludido pelo pesquisador na citação, refere-se, novamente, há um dos principais recursos cênicos empregados pelos autores: o efeito do distanciamento. Aliás, esta representação é imaginada pelos autores, pois não há registros detalhados da execução do condenado. O oficial declara que o réu seja "morto de morte natural para sempre na forca" e que seu corpo seja "esquartejado, salgado e jogado aos quatros cantos",[121] "a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão" e por fim que seus "descendentes declarados infames até a quinta geração", lembrando nitidamente o conhecido pregão de outro personagem histórico, também considerado, outrora, traidor da pátria, como podemos averiguar abaixo:

> Portanto condenam ao Réu Joaquim José da Silva Xavier por alcunha o Tiradentes [...] seja conduzido pelas ruas publicas ao lugar da força e nella morra morte natural para sempre, e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Villa Rica onde em o lugar mais publico della será pregada, em um posto alto até que o tempo a consuma, e o seu corpo será dividido em quatro quartos [...] declaram o Réu infame, e seus filhos e netos tendo-os, e os seus bens applicam para o Fisco e Câmara Real, e a casa em que vivia em Villa Rica será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique.[122]

---

[119] ROCHA, E. S. **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, f. 240.

[120] RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque.** 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 66.

[121] Este trecho foi inspirado em *O Valeroso Lucideno* quando Calado narra que: "lhe deram garrote, e o fizeram em quartos". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 49. v. 1.)

[122] AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA apud BARROS, E. L. de. **Os Sonhadores de Vila Rica** – A Inconfidência Mineira de 1789. 9. ed. São Paulo: Atual, 1989, p. 45.

Na iminência da execução, outra cena é introduzida no drama. Os personagens Camarão, Dias e Souto, "sem peia", asseguram para Bárbara – um outro momento ficcional, pois não há registros históricos do encontro destas quatro personagens – que não sabem de nada do que está acontecendo. Enquanto a mulher do mestiço demonstra indiferença às justificativas, os três militares continuam se desculpando por aquela situação, principalmente responsabilizando a guerra pelos acontecimentos.

Agora consciente, Bárbara reconhece os ex-companheiros de luta de seu amante. Convencida, a mulher do sentenciado, indaga: "O que é que vocês vão fazer". Bárbara mais uma vez, assume a função da "voz questionadora", importante para o desenvolvimento da ação dramática.

Por isso, desajeitados, os soldados reiteram não ter nada haver com isso. Indagado por Bárbara se iriam matar Calabar, Dias declara: "quem sabe demais se dá mal". A partir de então, os dramaturgos, com o auxílio da personagem Bárbara, procuram discutir algumas questões importantes, ligadas a Henrique Dias, a Filipe Camarão e a Sebastião do Souto.

Desse modo, ela continua redargüindo o primeiro sobre a responsabilidade de suas atitudes principalmente tratando-se ele de um soldado a mando dos próprios portugueses escravocratas. Bárbara – ou seria os próprios dramaturgos – reflete como um "negro crioulo, embora forro, poderia ser-lhe indiferente que holandeses ou portugueses dominassem a Capitania; as suas possibilidades de ascensão social, em qualquer caso, não seria fáceis".[123] Por isso, ela então pergunta se ele está feliz em ser um herói, enquanto os outros negros ainda estavam cativos? Dias responde, ingenuamente, que naquele momento poderia se considerar um vencedor, pois no final da guerra seria um negro de respeito e rico.

Bárbara, então, volta-se para Camarão. Segundo sua mesma linha questionadora, a eminente viúva, confusa, inquire porque sendo ele indígena, estaria do lado do também invasor português? Afinal "um europeu do século XVII não possuía a consciência de pátria de um homem dos séculos seguintes [...] E se a consciência não existia para um europeu, ainda menor seria a possibilidade de sua existência na pessoa de um selvícola".[124] Onde estariam seus ideais? O nativo então responde indiferente que

---

[123] GONSALVES DE MELLO, J. A. **Henrique Dias** – Governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954, p. 9.

[124] GONSALVES DE MELLO, J. A. **D. Antônio Filipe Camarão** – Capitão-mor dos índios da costa do nordeste do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954, p. 7.

desde que o branco pisou em sua terra, seu povo é alvo de morticínio, por isso não importa como ele iria morrer.

Por fim, Bárbara dirige-se a Souto. O guerrilheiro assegura que, ao contrário de Calabar, não gostaria de ter dúvidas, mas garante que fez tudo o que deveria ser feito, pois "na guerra vale tudo". Além do mais achava tudo normal "lutar por dinheiro, por qualquer bandeira".

Mais uma vez a construção deste diálogo, remeteu-me a película "Os Fuzis", roteirizada e dirigida por Ruy Guerra. Nela, o caminhoneiro Gaúcho, depois de verificar que sua carga de cebolas apodrecera, volta-se para seu ex-companheiro de exército chamado Mário e comenta: "a sua farda está podre, você foi ficando podre". O oficial desconversa, e Gaúcho pergunta o que Mário estava fazendo ali, ao que o militar responde: "Viemos manter a ordem. Você nunca leu na bandeira... ordem". Alterado, o motorista contraria: "Tá todo mundo morrendo de fome e você tem coragem de dizer que tá tudo em ordem?". Indiferente, Mário responde que ninguém está reclamando. Gaúcho, enérgico, confessa e determina: "eu tô reclamando. Eu tô perturbando. Vá, faz alguma coisa". Todo o colóquio desenrola-se enquanto os personagens se locomovem por entre os moradores que indiferentes, continuam a cantar uma canção litúrgica. Insatisfeito, o personagem Gaúcho comprova esta inquietação peculiar à personagem Bárbara na peça, pois continua: "Pensa que essa gente sabe quem é o governo? Nem sabem qual é o presidente da república? Vá pergunta a eles quem é o presidente da república? Você aí quem é o presidente da república?", pergunta o indignado caminhoneiro a um morador, que, humildemente, responde: "Sei não". Gaúcho então indaga: "Quer comida?", e o morador emite a afirmativa: "sim senhor". O chofer volta-se para o militar e diz: "viu?".[125] Como pode-se constatar, a similaridade dos diálogos – da peça e do filme – são patentes.

Bárbara realmente recusa-se a calar a boca. Perguntado aos três, se é por isso que vão matá-lo, Dias, Camarão e Souto retomam e concluem a "Canção dos Heróis", demonstrando a suas profundas indiferenças, com versos como "Não tenho nada com isso" e "nada mais me interessa".

---

[125] Transcrição do diálogo contido no filme *Os Fuzis* (Brasil, 1964, Ruy Guerra, Sagres)

Morte de Calabar

Dando continuidade com o rufar de tambores, o condenado por traição é executado. Toda a cena foi idealizada sem que o personagem homônimo da peça apareça, contudo, o mesmo é evocado obsessivamente no texto cênico. Inclusive, esta estratégia dramática muito impressionou o diretor teatral Fernando Peixoto:

> O espetáculo não procura dizer que tem que ser assim, nem que tem que ser assado, que esse agiu certo, aquele agiu errado, traiu ou não traiu. Não. Ele quer jogar uma série de elementos para que o espectador realmente embarque num mergulho de reflexão crítica levando em conta o momento histórico que ele está vivendo. E isso, o fato do personagem não estar presente na peça é uma coisa que a mim, me lembro, que despertou um interesse muito grande na estrutura.[126]

Na seqüência, as marcações de cena indicam que, neste momento, Camarão tapa a boca, Dias cobre os olhos e Souto tampa os ouvidos, representando a popular imagem dos "macaquinhos de marfim". A inspiração para cena vem das esculturas de madeira, do imponente Santuário Toshogu no Japão, representando três macaquinhos, conhecidos como Mizaru, Kikarazu e Iwazaru, que significam na ordem, não ver o mal, não ouvir o mal e não falar o mal.

A escultura vulgarizou-se através de réplicas de marfim e outros materiais, tornando-se popular peça de enfeite doméstico. Contudo, a clara mensagem oriunda da mitologia nipônica, manteve-se e foi resignificada pelos teatrólogos, que buscaram adaptar a postura dos heróis nacionais Filipe Camarão, Henrique Dias e Sebastião do Souto, como "macaquinhos de marfim" frente à execução de Calabar, seu antigo parceiro de campanha militar, antes da deserção. Um recurso estético importante para o leitor/espectador compreender a apatia que marca a personalidade dramática dos três personagens.

De fundo, Bárbara canta à música "Cuidado". Assim como a "Canção dos Heróis", esta música não fora gravada para a comercialização da trilha sonora da opereta, por isso não tive acesso a melodia. Resta-me compreender seus versos, que destacam a irresponsabilidade dos envolvidos no caso Calabar.

Todos os personagens saem do proscênio. Apenas Bárbara permanece no palco. Nesta parte, ela remexe uma bacia de sangue. Nela, o sangue do seu amado. Neste instante, surge Anna de Amsterdam, que, apesar da indiferença da viúva, insiste

---

[126] PEIXOTO, F. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota em 1 de maio de 2001. Não publicado.

em ajudá-la. Bárbara cantarola "Cala a boca, Bárbara", ao mesmo tempo, Anna confessa que também já perdeu um grande amor, mas o tempo fez o favor de olvidá-lo.

Bárbara nega-se a esquecê-lo. E após Anna lembrá-la de que seu amante morreu, a viúva, colérica, a insulta, e insiste em acreditar que ele não morreu, bradando "Calabar não se mata assim tão fácil, como um bicho qualquer... Eu não deixo!". Após breve diálogo, a rubrica esclarece que Bárbara lambuzada de sangue, começa a chorar mansamente. Anna que a abraça, também, se suja com o sangue do cadáver.

Em seguida, a lastimosa viúva, enquanto acaricia a holandesa, clama por seu amante. Anna, então, começa a cantar a valsa "Anna e Bárbara", que, ao que tudo indica, o título, mais tarde, tenha permanecido apenas "Bárbara" como constatamos na gravação da trilha sonora.

No fundo, a música torna-se o atestado de nascimento da paixão entre as duas personagens. A marcação de cena indica que as duas abraçadas de joelhos são ligadas pelo sangue do falecido amante. Ambas revezam-se na cantoria.

A cortesã convida a viúva a acompanhá-la. Bárbara responde resignada que seu "destino é caminhar desesperada e nua" para, no fim da noite, ser de Anna. A holandesa replica oferecendo proteção e prazeres. As duas cantam juntas que "nunca é tarde, nunca é demais". A valsa prossegue com Anna, convidando Bárbara a sucumbir aos seus anseios e "mergulhar no poço escuro" de ambas. A viúva, assim, cede aos desejos maravilhosos de "uma paixão vadia".

Esta composição convida-me a registrar a advertência de que muitos se esquecem de que grande parte do cancioneiro buarquiano foi produzido para o teatro. A bem da verdade, é que muitas músicas de Buarque conseguem gozar de uma certa autonomia própria, com o passar dos anos, como é o caso de "Bárbara". Porém, quando desassociada de seu contexto criativo, a compreensão da letra torna-se reduzida, afinal é patente que muitos ouvintes desta canção, ignoraram que originalmente "Bárbara" fora concebida para ser cantada em forma de dueto, (como ocorreu na interpretação de Chico Buarque e Caetano Veloso em um show, em 1972)[127] entoada pelas duas personagens teatrais, Anna de Amsterdam e a própria Bárbara, como comprovamos na divisão das estrofes musicais, definida no texto dramático.

---

[127] Show gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, Bahia, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972, com participação especial do grupo MPB4.

Posto isto, voltemos ao texto teatral. As marcações de cena contam que amanhece, e as duas estão caídas no solo. Mais uma vez, Buarque e Guerra acionam o recurso cênico da quebra da quarta parede, colocando Bárbara de frente para o público. Em outra colagem do pensador holandês Erasmo de Rotterdam, ela confessa sua repulsa "não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais".[128] Um verdadeiro libelo dos últimos eventos presenciados por ela.

A chegada de Nassau

A rubrica indica um acorde marcial. Fora de cena, o personagem Nassau, sobre Calabar, assegura: "não morres em vão", enquanto soldados holandeses identificam as partes do corpo do valente aliado.

Com o hino holandês ao fundo, os criadores teatrais constroem uma narrativa como se o personagem histórico Maurício de Nassau-Siegen, governador (Statthalter) contratado pela Companhia das Índias Ocidentais (ou WIC – West Indische Compagnie, como também pode ser lido) estivesse a caminho da Capitania de Pernambuco, apresentando-se e relatando, como em um diário, suas impressões durante a viagem. Buarque e Guerra, cenicamente, promovem um avanço cronológico, posto que entre a morte de Calabar e a vinda de Nassau em 23 de janeiro de 1637, distam cerca de dois anos.

Repetidamente, Nassau denuncia que nenhuma morte é vã, apesar do desprezo dos militares flamengos, que, em cena, seguram um dos quartos do cadáver, indagando preconceituosamente: "também, era apenas um negro...".[129]

Em seguida, Nassau pela primeira vez pisa no palco. O personagem reforça sua fala anterior, afiançando que ele, Calabar, "não morreste em vão, ou será em vão que rasguei esses trópicos". Junto com o séqüito do novo governador, Anna, nos moldes dos

---

[128] A fala de Bárbara foi colada de Rotterdam em *Elogio da Loucura*, logo após recordar antigo provérbio que diz: "Não tens quem te elogie? Elogia-te a ti mesmo. Não posso deixar, neste momento, de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão ou pelo fingimento dos mortais". (Rotterdam, E. **Elogio da loucura**. Formato e-book. eBooksBrasil.com 2002. Disponível em: <www.virtualbooks.terra.com.br/RocketEditions/elogio_da_loucura.htm> . Acesso em: 15 jul. 2007.

[129] Este desdém parece-nos ter sido retirada de Varnhagen, em sua obra *Os holandeses no Brasil* quando refere-se a um relatório de um alto oficial de guerra, Weerdenburgh, certificando que: "em todos estes perigos estávamos dependentes da fidelidade ou infidelidade de um negro, que nos servia de guia, e não devíamos pôr muita confiança nesta gente estúpida". (VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil**. São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 105.)

festivos carnavais de Recife e Olinda da atualidade, embala o alegre frevo "Não existe pecado ao sul do equador".[130]

O título da música fora inspirado em uma expressão citada várias vezes, na bibliografia pesquisada pelos autores. Wätjen, por exemplo, refere-se à frase "Além do Equador não existe pecado",[131] para retratar a espantosa corrupção de costumes que assolavam a capitania de Pernambuco antes da chegada do administrador europeu. Na verdade, o ditame fora feito por um holandês chamado Caspar Van Baerle – mais conhecido pelo nome de Barlaeus – em sua obra sobre a administração de Nassau.

No ritmo de frevo, a letra se desenvolve em forma de convite feita pela cortesã Anna de Amsterdam aos recém-chegados: fazer um "pecado, safado, debaixo do meu cobertor". A composição prossegue utilizando vocábulos e expressões lascivas como "escracho", "esculacho", "abusa", "lambuza" e apelos como "vem comer, me jantar", entre outras, relacionando a holandesa a um banquete tipicamente brasileiro composto por "sarapatel", "caruru", "tucupi" e "tacacá".

Enquanto isso, em extensa rubrica, pode-se acompanhar as importantes orientações enunciadas pelos autores. Maurício de Nassau é saudado pelos moradores, e junto dele, uma comitiva pintores, astrônomos, naturalistas, arquitetos e médicos lembram uma típica gravura de Debret. Durante esse tempo, surge um clube de frevo dançando, acompanhado pelo Coro que, freneticamente, puxa a letra da canção "Não existe pecado ao sul do Equador", ao passo que Nassau explora o espaço do palco, gesticulando e sugerindo a trabalhadores, que, aos poucos, vão mudando o cenário.

Habilmente, Buarque e Guerra utilizam-se do material histórico como poderoso recurso cênico. Tanto na peça quanto na História, estes homens realmente mudam o "cenário" colonial da antiga Recife do tempo dos flamengos. Hermann Wätjen confirma que acompanharam o governador-geral, o médico e naturalista Willem Piso, o astrônomo Georg Marcgraf, e os irmãos Post, Pieter, arquiteto, e Franz, pintor. A

---

[130] Mais tarde, esta música, interpretada por Ney Matogrosso, alcançaria significativo sucesso, como tema da novela *Pecado Rasgado*, transmitida pela Rede Globo em 1978.

[131] O título, bem como a melodia e a letra, são inspiradas na frase de Barlaeus, recuperada por Wätjen, em *O Domínio Colonial Holandês no Brasil* que, além da frase supracitada, também acrescenta que era "como se a linha que divide o globo terráqueo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 149)

confirmação está na citação: "Todos este homens, cada um a seu modo, muito contribuíram para o lustre do período do governo de João Maurício em Pernambuco".[132]

Como é consabido, outro artista, integrante da comitiva do administrador, foi o holandês Albert Eckhout. Mas, por motivos que desconheço, o mesmo, surpreendentemente, não recebe a devida atenção por parte da bibliografia consultada pelos teatrólogos. Meu espanto dá-se, pois, sem ambos, Franz Post e Albert Eckhout, a paisagem das Américas estaria restringida aos retratos feitos, duzentos anos depois, pela missão francesa, durante o século XIX.

O pesquisador Netscher também se refere aos ilustres acompanhantes de Nassau. Lembra que "A História Naturalis Brasiliae", de Piso, e a "História Brasiliae", de Marcgraf, escritas naquele tempo, constituem, ainda hoje, obras de muita importância no campo científico.

Sobre arquitetura e urbanismo, Varnhagen dedica algumas linhas de sua importante pesquisa para este tema, sem conseguir disfarçar sua profunda admiração quando assevera que "Por todo o Brasil não houvera anteriormente obras tão consideráveis, e tão habilmente executadas; nem podiam encontrar-se para as obras melhores engenheiros do que na Holanda, que à ciência hidráulica deve a existência de algumas de suas províncias".[133]

Resolvi explorar a análise da apresentação da ilustre comitiva do administrador europeu, no início da segunda parte da peça, pois este trecho antecipa a reflexão da instigante personagem Conde João Maurício de Nassau-Siegen, compelindo-me a prosseguir nas pesquisas acerca das possibilidades de resignificação da historiografia em *Calabar*.

Sobre ele, a impressão vigorosa, em geral, que tive ao reler todos os livros utilizados pelos autores, no processo construtivo do musical, é a positividade marcante do período de seu governo dentro da História brasileira.

Apesar de mandatário da Companhia das Índias Ocidentais[134] e representante do mesmo projeto colonizador português, ou seja, exploração econômica, o conde

---

[132] WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p. 144.

[133] VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 168.

[134] Empreendimento privado que recebeu do Estado Geral das Províncias Unidas, como era denominado o governo holandês, o monopólio do comércio com regiões da África Atlântica e da América, e o nordeste brasileiro, como Varnhagen explica a seguir em sua obra *Os holandeses no Brasil*: "Figurou, porém, como principal autor e sustentador dêsse plano de hostilidades, iniciado já alguns anos antes, o

demonstrava ser um líder afeito às ciências e às artes, e, manifestando relativa probidade administrativa, como tentarei evidenciar nas próximas laudas, seguindo a orientação do próprio texto dramático.

Boxer, por exemplo, designa um de seus capítulos com o título "Um príncipe humanista no Novo Mundo".[135] Para Rodrigues e Ribeiro, "o período holandês de Maurício de Nassau marca na história da cultura brasileira o primeiro reflexo sul-americano do Renascimento Europeu". Assim, igualmente, o conde é lembrado por todos os historiadores pesquisados pelos autores, como o grande mecenas do Brasil do início do século XVII. Astronomia, naturalismo, pintura, política, geografia, medicina, arquitetura e em menor grau, a literatura,[136] dentre outras, contaram com o mecenato de Nassau para se desenvolverem, pela primeira vez, no Brasil.

Deste modo, a mudança do cenário, concluída no final do frevo, registrado nas didascálias, "introduzindo-lhe novas fachadas e atirando faixas coloridas", demonstram teatralmente o prenúncio de extremas mudanças estéticas – historicamente comprovadas – na ação dramática, com a chegada do novo governador (Statthalter).

Cercado pelos moradores, um dos habitantes pergunta ao europeu o que ele achou do Brasil, e ele mesmo responde "Un des plus beaux pays du monde".[137] No texto, o fidalgo é ovacionado pelos moradores que adiante profere seu parecer sobre a

---

célebre Guilherme Usselinex. Propôs e defendeu este a idéia da formação de uma nova companhia, semelhante à Oriental, que na Índia havia adquirido tantos lucros e vantagens. Apesar da resistência que à formação da nova companhia opuseram os interessados na Ocidenta, influentes nas municipalidades, e menos favoráveis ao poder dominantes, vingou afinal o plano, e aos 3 de janeiro de 1621, ano em que justamente acabava o prazo da trégua ajustada por doze anos, se outorgava a patente para a criação da nova companhia do comércio. Era concedido à mesma companhia por vinte e quatro anos o monopólio dos comércio da América e África, com o direito de nomear governadores, concluir pactos com os moradores e construir fortificações". (VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 52.)

[135] BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 157.

[136] Curiosamente a respeitada literatura neerlandesa representada neste período, por exemplo, pelo pensador Erasmo de Roterdã, não conseguiu se desenvolver satisfatoriamente como outras expressões artísticas. Rodrigues e Ribeiro explicam em *A Civilização Holandesa no Brasil* que verifica-se aqui no Brasil um embate entre o holandês e o português e que "A conseqüência natural desse conflito de línguas foi o eclipse das letras. A literatura não podia florescer na colônia holandesa por faltar a esta, a hegemonia consolidada de uma língua". Naturalmente, continuam a explicar "essa decadência das letras foi compensada pelo florescimento das artes plásticas, da pintura, da arquitetura, da música, etc., que são como que uma linguagem internacional, compreendida facilmente por todos". (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 187)

[137] Sobre as primeiras impressões de Nassau é possível encontrar vários registros como em Gonsalves de Mello em *Tempo dos Flamengos* quando informa que: "o próprio Nassau ao chegar proclamou-o 'o país' mais belo do mundo". (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife, PE. Departamento de Cultura, 1979, p. 146.)

cidade de Recife, respondendo ser "o trecho mais belo da terra".[138] Adiante, o grupo lhe inquire sobre a mulher brasileira, a música e as praias. Uma clara inserção da linguagem moderna, representada pelos estereótipos nacionais frente ao estrangeiro.

Contagiado pela euforia, Maurício de Nassau declara suas intenções em estudar e embelezar aquela terra. Propõe a construção de "aviários, jardins botânicos e zoológicos, orfanatos, hospitais, o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo, que mais... uma universidade...".[139]

Dramaturgicamente, as falas do nobre alemão, pois esta era sua nacionalidade, são entrecortadas por dois personagens significativos, o Papagaio e o Consultor. Enquanto o primeiro acompanha as benfeitorias decretadas pelo regente, exprimindo a interjeição "Ôba" no final de cada fala, o segundo demonstra seu desânimo ao declarar após cada resolução do príncipe: "não exageremos".

A referência ao personagem Consultor na citação corresponde à fiscalização draconiana a que estava submetido o governo de Maurício de Nassau. Mais do que isso, o funcionário representa a relação embaraçosa entre o plenipotenciário e a Companhia aludida em quase todas as obras históricas examinadas pelos dramaturgos.

Retornando ao texto dramático, o Statthalter, incitado pela euforia popular, propõe uma "saraivada" de promessas lembrando o discurso de políticos modernos. Em um tom populista, ele anuncia que seu objetivo é fazer os moradores felizes, "[...] sejam eles portugueses, holandeses ou da terra, ricos ou pobres, calvinistas ou católicos romanos e até mesmo judeus".[140]

---

[138] Esta frase foi sugerida por Wätjen em *O domínio colonial holandês no Brasil* ao afirmar que "O príncipe ficou encantado com a beleza da paisagem tropical. Denominou Nova Holanda 'o mais delicioso trecho da terra' que seus olhos haviam contemplado". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 144.)

[139] Esta fala de Nassau foi construída a partir da obra *Os holandeses no Brasil* do inglês Boxer, ao narrar as ações do conde em Recife, tais como: " Construiu nela duas espaçosas casas de campo, uma das quais provida de um sortido aviário, além de um jardim zoológico e outro botânico, onde deu expansão aos seus gostos, cultivando plantas frutíferas exóticas e transplantando árvores tropicais em larga escala. Fundou também o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo, nele sendo guardados os registros relativos aos ventos e às chuvas. Teve mesmo em mente a fundação de uma universidade, que seria freqüentada tanto pelos holandeses protestantes como pelos portugueses católicos, projeto que todavia nunca foi além do papel". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 157.)

[140] Como tantas outras referências, obtidas na bibliografia histórica consultada por Buarque e Guerra, separamos a de Hermann Wätjen em *O domínio colonial holandês no Brasil* que relata a tolerância nassoviana em relação aos vencidos quando garante que "o governo lhes promettia liberdade de crença, restituição de suas propriedades e inteira igualdade de direitos, em relação aos Hollandezes" (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa

Esta citação representa, primeiramente, o atributo de contemporizador, característica que marcará toda a gestão de João Maurício de Nassau. Aliás, esta excepcional habilidade política, de estabelecer acordos, apaziguar conflitos, fica patente em todas as obras da bibliografia informada na publicação da peça. Refere-se também ao espírito ecumênico do governador. No entanto, o final de sua fala traz uma informação histórica importante. A menção com reservas da comunidade judaica, por sinal, muito numerosa no Recife daquele tempo. Embora sejam de 1636, os primeiros registros de uma sinagoga, na cidade de Recife,[141] sabe-se que os israelitas eram hostilizados por todos, inclusive no Brasil, muito antes, por se enriquecerem por meio de especulação financeira.

Ocorre que, historicamente, as lutas religiosas travadas na Europa emigraram para o Novo Mundo. Portanto, a efervescência do século XV, com a Reforma Religiosa, bem como a oposição eclesiástica durante a Contra-Reforma, e seus resultados nos anos subseqüentes, cruzaram o outrora denominado Mar Tenebroso, e chegaram a terras brasileiras.

Por isso, holandeses protestantes e luso-espanhóis católicos tramaram no Brasil, não apenas uma guerra militar, mas também uma luta religiosa, como atesta a fala de Nassau na peça: "[...] nós, flamengos, dobramos a espinha do poderio marítimo luso-castelhano e rompemos o monopólio de especiarias das Índias que lhe tinha sido entregue por encíclica papal".[142] Este *status quo* é relatado freqüentemente pelos historiadores deste período, especialmente por aqueles consultados pelo compositor Chico Buarque e pelo cineasta Ruy Guerra.

O mais enfático, ao referir-se a esta questão foi, evidentemente, o sacerdote Manoel Calado, pois, além de sua formação clerical, o religioso, vivenciou *in loco* as contendas religiosas do Brasil, após as Invasões Holandesas, nas primeiras décadas do

---

Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p.154.) ou então na obra *Os holandeses no Brasil* de Boxer, que ao que nos parece serviu de inspiração para a confecção da fala de Nassau, senão vejamos: "Afirmava João Maurício que a sua maior preocupação era fazer felizes os moradores" (BOXER, 1961, op. cit., p. 103.)

[141] GONÇALVES DE MELLO, J. A. **D. Antônio Filipe Camarão**. Recife: Universidade do Recife, 1954, p. 248.

[142] Este discurso foi inspirado nos dados registrado por Rodrigues e Ribeiro na obra *Civilização Holandesa no Brasil* quando explicam que: "os Papas concediam o direito de navegar sôbre os mares sòmente às nações católicas e submissas ao seu poder. É interessante, pois, observar que a defesa do direito de liberdade dos mares é pleiteada por homens da reforma, então inimigos mais cerrados do papismo" (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 71.)

século XVII. Por isso ele declara em missiva ao seu soberano: "Mas Católico, e piedoso Rei nosso, está nesta dista Província de Pernambuco, muito ofendida, e impedida a verdadeira lei de Jesus Cristo, e muito semeada a cizânia das seitas de Calvino, e Lutero".[143]

Todavia, apesar de sua vinculação com o clero e crítico mordaz dos hereges batavos, como constatei em sua obra, Calado, manifesta ressalvas ao mencionar a questão religiosa no período nassoviano: "Alguns sacerdotes ficaram na terra, os quais nos primeiro princípios andaram escondidos até que o rigor dos Holandeses se modificou, e o Conde de Nassau permitiu que aparecessem em público, e que nas Igrejas do campo exercitassem seus ofícios".[144]

Sobre a questão da tolerância religiosa, Wätjen confirma os escritos do clérigo certificando que "A todos os adeptos do credo católico foram dadas garantia de que não mais seriam perturbados em seus exercícios religiosos, sendo-lhes permitido mesmo fazerem as suas procissões nos dias santificados".[145] Já o britânico Boxer, em suas pesquisas, reforça que Nassau:

> Conquanto fosse protestante convicto, e numa época em que Calvinistas e Católicos tinham-se mutuamente como fadados às penas infernais, resolveu tolerar os padres e frades da Igreja Católica Romana (com exceção unicamente dos jesuítas), a despeito da oposição feita pelos ministros calvinistas da colônia e dos que em sua pátria lhes davam apoio.[146]

A escolha desta citação não foi por acaso. A mesma demonstra a forte personalidade do conde ao implementar "a liberdade de consciência" em seu governo sem contar com o apoio dos compatriotas.

De volta a peça, a seguinte fala/discurso de Maurício de Nassau é longa e historicamente orientada. O mesmo lembra que eles, os flamengos, quebraram o controle exclusivo do comércio de especiarias realizado pelos luso-espanhóis. Esta façanha havia sido conseguida pelo apoio dos Estados Gerais, pela Companhia das Índias e pela mentalidade da predestinação calvinista. Adiante, a fala descreve as proposições que beneficiariam seus súditos. Confira: "Abrirei crédito para os

---

[143] CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 308. v. 1.

[144] Ibid., p. 92.

[145] WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p. 150.

[146] BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 159.

lavradores. Garantirei a portugueses e brasileiros igualdade de direitos com os súditos das Províncias Unidas".[147]

Historicamente, o Statthalter fora contratado pela Companhia das Índias para governar o Brasil-holandês por cinco anos. Ciente disto, Buarque e Guerra articulam dramaticamente este dado histórico, com dados contemporâneos, como o popular *slogan* juscelinista dos "cinqüenta anos em cinco".

Os moradores ovacionam Nassau. Eufórico, o governador prossegue discursando sobre seu "programa de governo", agora na área urbanística, a começar pela ampliação da cidade do Recife. O mesmo confirma a construção de uma nova urbe, na ilha antigamente denominada de Antônio Vaz, que receberia o nome de "Cidade Maurícia".[148] Em "Maurisstad", Nassau edificou dois palácios:

> [...] um, o de Wrijburg, verdadeiramente dominador, parecendo querer imprimir no espírito dos da terra a convicção da solidez com que os conquistadores se firmaram na colônia portuguesa; o outro, mais acolhedor, parecendo receber holandeses e brasileiros com espírito de igualdade. Em um, sente-se já o começo da influência do renascimento italiano; o outro, o da Boa Vista, construído ao modo português, de linhas predominantemente horizontais, com seus telhados baixos, de quatro águas, de janelas quadradas e pequenas, apesar, porém, de repontar aqui e ali certa influência flamenga: os quatro bastiões dos ângulos, de telhados afunilados, a flecha do torreão com bandeira, etc.[149]

Com gritos uníssonos de "Viva! Viva!", os moradores aclamam o regente como eleitores modernos, como se acompanhassem um comício. Dentre os ouvintes, apenas um demonstra contrariedade. Este personagem é o Consultor, que, ironicamente, ao ouvir as promessas de paz, cobra do novo governador o ataque militar à Bahia,

---

[147] Esta fala parece-nos ter sido construída com base em inúmeras referências a concessão oferecidas por Nassau, como as relatadas pelo historiador Varnhagen, em *Os Holandeses no Brasil*, quando escreve que: "Destarte restituiu a religião o devido acato, à lei e às autoridades o necessário respeito, e deu a todos tranqüilidade e segurança; e procurou assentar as bases da organização de uma nova sociedade livre, formada de elementos diferentes, mas gozando todos de idênticas imunidades". (VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 165)

[148] São muitas as referências sobre os projetos urbanos desenvolvidos por Nassau, registramos a seguir uma dela, dada por Boxer, em *Os Holandeses no Brasil*: "Durante os seus sete anos de governo, nunca poupou energias nem tampouco o dinheiro da Companhia, em seu esforço em prol do desenvolvimento da colônia. Melhorou e ampliou o Recife de então, dotando-o de novas (e pavimentadas) ruas, estradas e pontes. Na adjacente ilha de Antônio Vaz, lançou os fundamentos de uma nova cidade a que deu o nome de Mauritia, ou Maurisstad, cuja localização corresponde ao coração da moderna cidade de Recife". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 157.)

[149] GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 100.

Desconcertado, o governador responde: "sim, sim, disto falaremos em seguida",[150] depois volta-se novamente para os moradores, e retoma sua oratória. Anuncia a todos a criação de um conselho para ouvir os apelos da população, assim "que todos pronunciem sem qualquer constrangimento".[151]

A partir deste consentimento, um dos moradores destaca-se dos outros, para reclamar da "falta de mulheres"[152] pois as poucas que lá existem já estão contaminadas pela "doença do país". Ainda insatisfeito, o morador reclama que a cidade do Recife tornou-se a capital do homossexualismo.

Cenicamente, uma representação histórica dos exageros presenciados pelo fidalgo no momento de sua chegada ao Brasil, que vão além da devassidão moral, abrangendo também no âmbito político, e que energicamente são combatidos pelo Statthalter, como explica, o pesquisador teutônico Hermann Wätjen:

> Sem se deixar levar por delongas burocráticas, logo começou a varrer, com um pulso de aço, a imundícia acumulada. Várias sentenças de morte foram lavradas, e os que haviam cometido roubos ou mesmo eram convencidos de delitos de menor gravidade, recebiam ordem de expulsão. Por outra parte tomou o príncipe a iniciativa de prover aos cuidados da saúde pública e assistência social, até então inteiramente menosprezados.[153]

---

[150] Sobre o ataque a Bahia intimado pela Holanda, Wätjen em *O domínio colonial holandês no Brasi* comenta que: "a ordem de preparar uma expedição contra a cidade bem fortificada de São Salvador, nada agradou a João Maurício. Não lhe era lícito atirar-se aos azares de uma temerária aventura guerreira justamente no momento em que a Colonia mais necessitava de sua presença, e tudo se achava ainda em seu período inicial de desenvolvimento". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p. 158.)

[151] Sobre esta questão encontramos também na obra *O domínio colônia holandês no Brasil* de Hermann Wätjen, a menção de que "Enquanto João Maurício teve em suas mãos as rédeas do Governo, a terra conservou-se geralmente quieta, – pelo menos as Capitanias principaes fôram preservadas de pesadas tempestades. Para isso muito contribuiu a reforma da administração municipal com a creação das Camaras de Escabinos. Em lugar das antigas e mal organizadas 'Camaras' portuguezas, começaram a funccionar em 1637 as Camaras de Escabinos, segundo o modelo hollandez, – as quaes exerciam jurisdicções de primeira e segunda instancia em materia civil e criminal, e contavam em seu seio, em igual numero e como os mesmos direitos, hollandezes e portuguezes". (Ibid., p. 201-202)

[152] Não localizei na bibliografia publicada muitas referências sobre a falta de mulheres na capitania de Pernambuco, porém muitos identificam em matéria de comércio sexual, o que sugere refletir sobre o desequilíbrio entre homens e mulheres daquele tempo. Sobre esta questão os pesquisadores Rodrigues e Ribeiro, em *Civilização holandesa no Brasil* escrevem que: "Antes, as negras e mulatas bastavam e com elas satisfaziam-se as volúpias sexuais. Agora, surgia franca e aberta a prostituição de brancas e negras. Pois como matar a fome sexual da grande população que se concentrara no Recife e Mauricéia?" (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. [s. l.]: Brasiliana, 1940, p. 217.)

[153] WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 150.

Verifico, no trecho acima, uma atitude firme, revelando necessária probidade de um administrador. Esta é uma conclusão natural, facilmente percebida por qualquer leitor que tenha acesso a esta documentação. Ora, o que dizer, então, de teatrólogos perspicazes que buscassem elementos históricos para discutir a sua contemporaneidade?

No século anterior ao pesquisador alemão mencionado, o historiador brasileiro Varnhagen já escrevia sobre a capacidade administrativa de Nassau, conforme se depreende do texto abaixo:

> Na capital dedicou-se Nassau com empenho aos assuntos do governo, e a fazer prosperar o estado. Conciliando a severidade com a prudência, conseguiu que todo os magistrados e empregados cumprissem com os seus deveres, premiando os bons, corrigindo e estimulando os tíbios, e demitindo os incorrigíveis. Destarte restituiu a religião o devido acato, à lei e às autoridades o necessário respeito, e deu a todos tranqüilidade e segurança; e procurou assentar as bases da organização de uma nova sociedade livre, formada de elementos diferentes, mas gozando todos de idênticas imunidades. [...] Igualmente mandou por em leilão os engenhos abandonados por seus senhores, alcançando por esse meio a dupla vantagem de serem os mesmos engenhos de novo restaurados, e de ficar ao fisco o valor das vendas.[154]

De volta ao texto teatral, segundo as didascálias, o leitor é informado que o resto dos moradores caem na risada e retomam a música "Não existe pecado ao sul do Equador". Então, o conde, acompanhado pelo sequaz Consultor, dirige-se a sua plêiade de artistas e cientistas, indicando: "Aqui. Aqui devemos plantar a cabeceira da ponte",[155] outrora prometida.

Eis que "surge o personagem Frei"[156] (novamente do lado dos holandeses!), cuja presença é notada pelo governador, que o saúda manifestando já ter sido informado pelos habitantes de Pernambuco sobre "suas qualidades de homem de letras"[157] e outras virtudes.

---

[154] VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 165.

[155] Sobre a participação pessoal de Nassau na execução das atividades administrativas, o frei-repórter em *O Valeroso Lucideno* registra que: "Andava o Príncipe Conde de Nassau tão ocupado em fabricar a sua nova Cidade, que para afevorar aos moradores a fazerem casas, ele mesmo, com muita curiosidade, lhe andava deitando as medidas, e endireitando as ruas, para ficar a povoação mais vistosa [...]". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 113. v. 1.)

[156] Boxer em *Os holandeses no Brasil* expressa que: "muitos padres, frades e monges permaneceram na zona ocupada, com os seus fiéis; alguns houve, como Fr. Manuel Calado, que colaboraram ativamente com os invasores". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 81.)

[157] A primeira fala no encontro de Nassau com o frei, foi construída a partir dos próprios escritos de Manoel Calado/Salvador, na obra *O Valeroso Lucideno* quando narra que o príncipe "o recebeu com

Grato, o padre recebe do regente o convite de transferir-se de residência para junto dele. Agradecido, o religioso recusa, alegando que: "os moradores necessitam freqüentemente dos meus sacramentos e dos meus conselhos, e não seria justo o andarem-lhe todos atravessando a sua casa e rompendo a sua guarda".[158] O fidalgo tenta convencê-lo através de seus conhecimentos de latim.

Em seguida, pode se acompanhar, mais uma vez, o processo criativo de construção do texto dramático de uma peça histórica. Os dramaturgos elaboram o diálogo, entre o João Maurício de Nassau e o Frei, baseados na versão histórica do próprio participante daquele colóquio, o memorialista frei Manoel do Salvador, costurando engenhosamente elementos ficcionais na urdidura da ação dramática.

Ante o convite, o personagem Frei bajula Nassau: "Que pessoa maravilhosa! O sangue real de onde procede o inclina ao bem",[159] e justifica sua recusa: "O Príncipe sabe que eu sou um homem enfermo de corpo e algumas vezes me será necessário estar despido e outras gemer e chorar e não quero que me entrem por a porta, sem bater, seus criados e familiares e me vejam descomposto no traje, o que me seria mui penoso".[160]

Após a explicação, o governador deixa escapar um "Oh" em sinal de compaixão, ao que o sacerdote conclui sua explanação, revelando que gostaria que todos fossem fiscais de sua vida, ainda que ele "ande a comer meninos...".

A relação pedófila/homossexual vivida pelo frei Manoel do Salvador, evidenciada nesta fala, não me pareceu especificada em nenhuma obra da bibliografia histórica, consultada pelos dramaturgos. Porém, constato na reeleitura deste material histórico, referências em demasia, à situação de devassidão que assolava a capitania de

---

muita cortesia, não por quem o Padre era, se não por o que os moradores lhe haviam dito de sua virtude, e letras". (CALADO, 1954, op. cit., p. 102.)

[158] A construção deste diálogo está em *O Valeroso Lucideno*, de Calado, como certificamos a seguir: "Sua Excelência lhe tinha feito mercê de lhe dar licença para morar em Pernambuco, em qualquer parte que èle assistisse lhe chegariam os favores, e mercês de sua mão; e que o morar de suas portas a dentro nem a Sua Excelência lhe estava muito a contento, nem a êle dito Padre convinha por algumas razões, porque como êle era Sacerdote, e Pregador, haviam de acudir a êle, assim nas festas principais, como nas necessidades da administração dos Sacramentos os Portugueses; e não era justo o andarem-lhe todos atravessando sua casa, e rompendo a sua guarda". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 103. v. 1.)

[159] Esta fala foi retirada da narrativa de Calado em *O Valeroso Lucideno* quando escreve que "E como o Conde de Nassau era bem inclinado de natureza, e o sangue Real donde procedia o inclinava ao bem". (Ibid., p. 92.)

[160] Esta explicação foi colada da obra *O Valeroso Lucideno* de Calado, que escreve "como êle era enfêrmo,, algumas vezes lhe seria necessário estar despido, e outras gemer, e chorar, e que não queria que lhe entrassem por a porta sem bater seus criados, e familiares, e o vissem descomposto no trajo que isto lhe seria mui penoso". (Ibid., p. 103.)

Pernambuco, da qual, clérigos não se furtaram a participar. Recordo mais uma vez o ditame "além da linha do equador não havia pecado". Desta maneira, não só para os crentes esta anti-regra era vigente, pois para os religiosos, também verificavam-se uma vida de desregramentos morais aqui, no Brasil. Assim "muitos levaram a mesma vida turca e sensual dos senhores de engenho, sob a provocação de mulatinhas e negras da casa se arredondando em moças, de mulecas criando peitos de mulher; e tudo fácil ao alcance da mais indolente".[161]

Desse modo, a ficção parece ter sido mais uma vez orientada pela pesquisa histórica. Pois se as idas e vindas do onipresente Frei pelos campos de batalha, como suas aproximações históricas entre os inimigos Mathias de Albuquerque e João Maurício de Nassau, as perversões do personagem, também são construídas, a partir de pesquisa historiográfica.

De volta ao texto dramático, vê-se na seqüência, que o nobre alemão determina, então, seja construída uma casa conjugada ao seu palácio. A marcação de cena indica que o clérigo beija as mãos de Nassau em sinal de agradecimento. Mais uma clara indicação dramática do despudor do clérigo na guerra, ao trocar mais uma vez de lado.

Após oscular a mão de seu benfeitor, o padre exalta a tolerância religiosa do governo nassoviano ao que o papagaio, sempre comparecendo após uma proposta popular, profere mais um "Ôba" em sinal de contentamento. O Consultor, também, apresenta-se sempre nestas circunstâncias, e mais uma vez cobra ações que beneficiem a Companhia das Índias.

O regente, irritado, pergunta ao Consultor se a Holanda já havia mandado reforços para a conquista da Bahia, pois era preciso compreender que a expedição havia cruzado "o Atlântico e não o Rubicon",[162] fazendo referência a histórica expressão do soberano romano Júlio César pouco antes de se sagrar imperador.

O diálogo, entre os dois contratados da Companhia das Índias Ocidentais, serve como oportunidade adequada para que os autores teçam dados históricos na urdidura de

---

[161] FREIRE apud RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. [s.l.]: Brasiliana, 1940, p. 215.

[162] Esta fala foi baseada historicamente nas pesquisas de Wätjen em *O dominio colonial holandês no Brasil* ao citar os escritos de Barlaeus, de que a Companhia deveria "empregar o esforço maximo, pois os dados se acham lançados! Temos atravessado, não o Rubicon, mas, sim, o Oceano". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 164.)

enredo da peça teatral. Afinal, muitas informações conhecidas sobre o período do Brasil-holandês são provenientes das cartas de Nassau enviadas à Holanda. Por esse motivo, criativamente, Buarque e Guerra incluíram um escrivão, nesta cena, com o objetivo de representar cenicamente o momento de escritura destas cartas.

Assim, o plenipotenciário, alega ao Consultor, acompanhado pelo escrivão, que desde sua chegada muito já se fez pela expansão holandesa, apesar da carência de reforços. Suas falas, porém, prosseguem admitindo a necessidade de colonizar, além de guerrear.

Para tanto será necessário o tráfico de escravos. Porém, adiante, Nassau corrige o escrivão, e decide solicitar, como mão-de-obra, o envio de colonos, como "os refugiados de guerra alemães que, desterrados e os bens confiscados, se acolhem na Holanda".[163] Repentinamente, o nobre admira o quadro de um pintor de sua comitiva. Será de Franz Post ou de Albert Eckhout?[164]

Mais tarde, Maurício reitera que "sem colonos as terras não podem ser úteis à Companhia, nem aptas para impedir as erupções do inimigo",[165] certificando a importância de enviar mão-de-obra livre para cultivar a terra no Brasil, solicitando na carta, que "abram todas as prisões de Amsterdam e se mandem para cá os galés, para que, revolvendo a terra com a enxada, lavem com suor honesto a anterior infâmia e não se tornem molestos".[166]

---

[163] Esta fala é escrita com base na própria carta de Nassau escrita na verdade ao seu tio Frederico Henrique de Orange, registrada por Barlaeus, e citada em *O domínio colonial holandês no Brasil* do Hermann Wätjen, vamos a ela: "Em sua missiva fallava João Maurício com enthusiasmo dos encantos do Sul de Pernambuco, do seu solo feracíssimo, das suas ricas pastagens e dos seus innumeraveis rebanhos bovinos. 'A terra só necessitada de lavradores, implora colonos que, deserta, a cultivem ou habitem. A dezenove pessôas, escrevi para que enviassem para aqui os fugitivos dos germanos, banidos de sua patria o despojados dos seus bens, pois iriam para terras fecundas de fructos, e domínios aprazíveis'". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p. 148.)

[164] Como é sabido, Nassau encarregou a Post e Eckhout a tarefa de retratar o exotismo dos trópicos, do então Brasil-holandês. Ao primeiro, seriam responsabilizados as paisagens, enquanto ao segundo, a fauna, a flora e os tipos humanos.

[165] Esta fala foi inspirada na obra *Os holandeses no Brasil* do pesquisador Boxer, quando mencionar a carta de Nassau alertando que "sem colonos estas terras não terão nenhuma utilidade para a Companhia, nem poderão ser por nós defendidas das incursões inimigas". (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 101.)

[166] Este dado também encontramo-lo em *Os holandeses no Brasil* em Boxer, recorrendo a carta de Nassau, que se o projeto do envio de colonos alemães não fosse concordado, "desejaria que se abrissem as portas das cadeias de Amsterdam e que se soltassem os presos condenados a trabalhos forçados, a fim de que aqui viessem trabalhar na enxada, esquecessem o mau comportamento, expiando honrosamente as culpas passadas, e tornando-se úteis a si próprios, em vez de membros perigosos da sociedade". (Ibid.)

Findando a carta, o governador concorda em invadir a Bahia, mesmo sem os prometidos reforços. Como um comandante militar, na iminência de um ataque, Maurício brada "Prepararrr...".

O texto dramático impinge novamente um salto cronológico. Contextualmente, as tropas batavas, lideradas pelo conde são derrotadas. A seguir, as didascálias informam que Bárbara e Souto, no palco, frente a frente, são iluminados. O diálogo entre os dois ocorre no Recife, após a batalha.

Souto supostamente esteve no conflito, e surpreendentemente, volta do campo de guerra para a capital pernambucana. Por quê? Na verdade, por quem, pois ficcionalmente, Sebastião do Souto, enamora-se de Bárbara, embora, historicamente, não há nem mesmo insinuações de que esta aproximação tenha ocorrido. Aliás, como já disse alhures, são mínimas as informações sobre a viúva de Calabar.

Sempre notei que esta relação amorosa nunca fora bem esclarecida na urdidura de enredo da peça. Para o leitor/espectador que havia acompanhado a última aparição de Bárbara nos braços de Anna, o seu reaparecimento súbito, com Souto, pareceu-me confusa no desenvolvimento da ação dramática.

De qualquer forma, a conversação entre os dois é longa e repleta de apontamentos. Ela é iniciada pela surpresa de Bárbara pela presença de Souto no campo do inimigo. O militar, então, reconhece que tem a cabeça a prêmio, e começa a enxovalhar o exército holandês, em virtude da derrota na Bahia.

Depois de revelar que estava ali para buscá-la, Bárbara, ao ouvi-lo classifica-o de louco, e ambos abraçam. Ele admite pensar muito nela. A viúva pergunta se ele tem pensado no falecido. O oficial reforça que esteve pensando em Bárbara, mas ela declara que continua vivendo para o ex-parceiro Calabar, pois acredita que ele ainda está vivo no mundo, pois o seu ideal permanece.

Em um discurso machista, Souto diz que mulher não entende nada do que seja ideal, pois reconhece o homem apenas pelo cheiro. Logo depois desta fala, Souto começa a cantar a música "Você vai me seguir".[167] A canção descreve a relação confusa entre os dois personagens, pois se ora ela "vai adorar" ou "vem me seguir" e "vai me beijar", Bárbara também demonstrará oposição, quando: "você vai resistir", "você vai me agredir", "você vai me trair", "você vai me cegar", "enfim me apunhalar".

---

[167] Apesar desta canção simbólica participar simbióticamente da peça, a mesma não integrou o lançamento da trilha sonora do espetáculo. Posteriormente à mesma foi gravada por Chico Buarque, desenvolvendo uma vida independente de "Calabar".

A construção desta cena, novamente, demonstra possuir íntima relação com a película "Os Fuzis" de Guerra. No filme, ciente do embuste criado pelo grupo de militares, com o objetivo de ocultar uma morte, cometida por um oficial, uma moradora da cidade, apaixonada por outro militar chamado Mário (Nelson Xavier), em um beco escuro, ao mesmo tempo em que deseja estar ao lado dele, a personagem é acometida por uma repugnância atroz por estar junto dele. Esse conflito também seria vivenciado por Bárbara diante de Souto.

Depois de cantar, Souto e Bárbara fazem amor. Esta atitude perpetrada pela viúva de Calabar representa uma traição à memória do ex-companheiro, atribuindo a personagem uma qualidade de anti-heroína, por não possuir as virtudes que se concede aos heróis clássicos. Curiosamente, o também anti-herói Gaúcho (Átila Lório), personagem contestador do filme "Os Fuzis", é apresentado no filme em uma cena em que um sertanejo lhe propõe vender sua própria filha, ao que o caminhoneiro apesar de demonstrar inicial interesse, depois desiste, por achar que a transação não valeria a pena.

Na seqüência, Bárbara, obsessivamente, volta-se a lembrar do mestiço, para o desalento de Souto. Bárbara revela ser apenas por Calabar, que ela está com Sebastião. O mesmo não se surpreende com esta declaração, pois, para ele, Bárbara gosta de traidores.

O diálogo prossegue. Ela garante que estar com o traidor de seu homem, e uma maneira de estar próximo a ele. Souto então diz que a ama, mas Bárbara anuncia que ama o falecido companheiro, e exige do amante que diga bem alto este nome. Depois de muita insistência, Souto vocifera: "CALABAR!"

Bárbara insatisfeita, proíbe ele, o povo e a História de dizer aquele nome. Todavia, Souto tenta convencer que ele é igual ao Calabar, um traidor nato, mas Bárbara o dissuade, e ordena que Souto tire as botas e sinta a terra, toque a terra, lamba a terra e sinta o gosto, seu sabor, a terra pela qual Calabar lutou.

Para Bárbara, seu novo amante não passava de um mero alcagüete, um delator, que tudo fez por um rei, por uma coroa ou por uma bandeira, diferente de Calabar, que traiu pela terra, com "sempre o mesmo sabor".

No final do intenso colóquio, Bárbara começa a cantar "Tira as mãos de mim", uma comparação musicada entre Calabar e Souto, pois enquanto o primeiro "era mil", o segundo "és vil", "mocho", "eunuco" e "coxo". Criativamente, os letristas escrevem sobre Bárbara e seu ex-companheiro: "éramos nós, estreitos nós" aludindo

metaforicamente a relação dos dois a partir da primeira pessoa do plural, mas também ao entrelaçamento de fios, opondo-se ao "laço frouxo" denotado em Souto.

Além de descriminá-los, Bárbara acusa na canção que o amante "vendeste um teu amigo, até o fim, agora leva o troco". Se, racionalmente, a viúva percebe a insuficiência não como homem, mas de caráter de Souto. No íntimo, ainda predomina sua confusão sentimental, pois ora ela pede que tire as mãos dela, ora clama que ponha as mãos nela.

Caracteristicamente, nos musicais produzidos por Chico Buarque, é caso de *Calabar, O Elogio da Traição*, "Gota D´Água" e a "Ópera do malandro, é vigorosa a manipulação do elemento musical no desenvolvimento da estrutura narrativa. No verbete NARRADOR, do já aludido "Dicionário do Teatro Brasileiro", Rosangela Patriota reporta a esta peculiaridade nas peças buarquianas, identificando nelas que:

> As canções assumem papel narrativo, pois, ao quebrarem a ação dramática, as personagens narram situações ou as comentam pelos números musicais. Em relação a Calabar, pode-se verificar: o conflito que organiza a narrativa está fora do palco, isto é, as disputas entre Portugal e Holanda não são vivenciadas cenicamente. Os diálogos estabelecidos entre as personagens, várias vezes, narram acontecimentos ou expõem motivos que justificam o ocorrido, assim como, em outros momentos, as canções estabelecem contrapontos ou reafirmam as falas.[168]

A historiadora exemplifica suas proposições justamente pelo diálogo supramencionado de Bárbara e Souto, e que, em seguida, os criadores teatrais "reafirmam as falas", através da música "Tira as mãos de mim", entoada pela personagem.

Após os últimos versos musicais, a rubrica descreve uma típica cerimônia religiosa, dirigida pelo Frei aos moradores. O assunto proferido pelo clérigo é caro para historiografia lusitana, e, conseqüentemente, para todas as suas colônias. Trata-se da chamada Restauração Portuguesa, depois de sessenta anos sob o jugo espanhol.

Mais uma vez, Buarque e Guerra, cuidadosos com o material histórico, inserem no corpo dramático este significativo acontecimento. Assim, na fala do Frei, o mesmo agradece a Deus pela reconquista da soberania portuguesa, e convida os moradores para que orarem pela aclamação do novo rei de Portugal, D. João IV, decretando o fim da histórica União Ibérica (1580-1640).

---

[168] PATRIOTA, R. Narrador. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 204.

Nassau interrompe as solenidades, convidando todos a comemorar, com um cálice cheio de vinho, bradando: "Brindemos juntos à Restauração. Viva Dom João Quarto, rei de Portugal". A cerimônia litúrgica, então, é transformada, pelos holandeses, sob o olhar encabulado do padre, em um evento profano.

Durante a balbúrdia, o conde explana as desavenças históricas entre a Espanha e a Holanda, e como Portugal irá mudar muitas coisas. O governador então se serve de vinho, e também locupleta o cálice sagrado do Frei.

Esta cena conta, além dos moradores, com os holandeses, com o Frei, Nassau e com a presença das personagens Anna e Bárbara. Todos, segundo a marcação de cena, encontram-se aparentemente embriagados. O nobre governador, então, prossegue prometendo marcar esta importante data com "teatros, quadrilhas, cavalhadas".[169] Mas, principalmente, inaugurar a anunciada ponte que unirá Recife à Cidade Maurícia (Mauritzstad).

Sob a zombaria do povo, o sacerdote explica ao fidalgo alemão que os moradores não acreditam que a ponte seja construída. Aliás, sarcasticamente, os populares, segundo a fala do religioso, crêem que é mais simples um boi voar. Desafiado, o governador promete as duas coisas: a ponte e o boi voador.

Este conhecido episódio, que marcou historicamente a passagem de João Maurício de Nassau na memória popular, não poderia estar ausente da peça. Antes, Nassau após apressar o engenheiro incumbido de edificar a ponte, é criticado pelo Consultor, informando, sem querer ser inconveniente, que: "a Companhia está se ressentindo de algumas atitudes de vossa Alteza".

Acuado mais uma vez, o nobre, de maneira oportunística, decide dominar as possessões lusitanas, do Maranhão e de Angola, enquanto o tratado de paz estava a caminho de ser ratificado, após a Restauração Portuguesa. O Statthalter aproveitando da retirada dos inimigos que permaneciam na fronteira, resolve transferir seus combatentes

---

[169] Esta euforia é descrita por Wätjen em *O domínio colonial holandês no Brasil*, quando apoiado pelos escritos do próprio Calado que testemunhou este momento, escreveu que: "A nova da revolução portugueza foi recebida com jubilo em todas as partes do Brasil-hollandez. João Maurício mandou dar salvas de regosijo, organizar cavalhadas e festas populares durante tres dias". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Cia. Editora Nacional, 1938, p. 182.). Rodrigues e Ribeiro também remetem a estes acontecimentos em *Civilização Holandesa no Brasil* ao escreverem que "em 1641 para comemorar a proclamação de D. João IV, realizou Nassau grandes festa: cavalhadas, canas, argolinhas e laranjas". (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 210.)

para a conquista de novas colônias e obtenção de escravos mais baratos. Esse fato é comentado com desaprovação pelo historiador Varnhagen, quando escreveu:

> [...] em presença da própria confissão de Nassau, não podemos pôr em dúvida este fato da sua vida que nada o honra, e que veio fazer diminuir em nós o respeito e quase a estima que tínhamos por esse chefe inimigo. A história, mestra da vida e conselheira dos povos e príncipes do porvir, não pode deixar de reprovar tão feito proceder que veio a dar motivo para justas represálias.[170]

A decepção pessoal do historiador, demonstrada nesta iniciativa, torna-se importante no desenvolvimento da ação dramática, na medida em que evidencia, a traição do governador, tornando-se patente a marca da perfídia em todos os personagens da peça, sem exceção.

Após a interpelação do Consultor, o príncipe torna a acompanhar a construção da ponte. O mesmo é informado pelo engenheiro que ainda não está pronta, mas já é possível transitar sobre ela. O Statthalter, então, entalha no pórtico da cabeceira da ponte, a máxima "Qua patet orbis – (vasta como o universo)",[171] sob o regozijo da personagem Papagaio que mais uma vez, escapa um "Ôba".

A rubrica revela que, neste instante, os moradores vão se aproximando desconfiadamente, alegres ou ébrios, haja vista, que eram os mesmos que celebraram com os holandeses, nas cenas anteriores, a elevação de D. João IV ao trono de Portugal.

Todos são convidados pelo próprio Maurício de Nassau, para que testemunhem a exibição de dois grandes espetáculos: a ponte sobre o rio Capibaribe, e o boi voador. Um morador grita: "Viva o flamengo", lembrando um torcedor de futebol.

Subitamente, "surge um imenso boi sobrevoando o palco",[172] e segundo as didascálias, "sobrevoa" por cima da platéia, no ritmo da marchinha de carnaval "Boi

---

[170] VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943, p. 206.

[171] Sobre esta inscrição encontramos outra informação em *O Valeroso Lucideno* de Calado, descrevendo que "no princípio desta ponte pôs o Príncipe de uma parte as armas do Príncipe de Orange, e da Casa de Nassau, esculpidas em uma pedra, douradas, e prateadas, e com outras várias tintas, a quem o rigor do tempo não desfaz; e da outra parte outra larga pedra, e nela gravado êste letreiro 'FUNDABAT ME ILLUSTRISSIMUS HEROS IOANNES MAURICIUS COMES NASAVIÆ, EC. DUM IN BRASILIA TERRA SUPREMUM PRINCIPATUM, IMPERIUMQUE TENERET. ANNO DNI MDCXXXX". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 277. v. 1.)

[172] Sobre este conhecido episódio, Calado em *O Valeroso Lucideno* descreve detalhadamente que: "E para o primeiro dia que a gente havia de passar por a ponte grande para o Recife, ordenou o Príncipe uma festa, e convidou aos do supremo Conselho a comer; e a festa foi que mandou esfolar um boi inteiro, e encher-lhe a pele de herva séca, e o pôs encoberto no alto de uma galeria que tinha edificada no seu jardim; e logo pediu a Melchior Alures emprestado um boi muito manso, que tinha; o qual como si fôra um cachorro andava entrando por as casas, e o fez subir ao alto da galeria, e depois de visto do grande concurso de gente que alí se ajuntou, o mandou meter dentro em aposento, e dali

voador não pode". O povo maravilha-se, e o alvoroço no ritmo binário da música prossegue. O nobre alemão e o Coro cantam, segundo a indicação de cena, a canção.

Esta característica festiva demonstram que o João Maurício não poderia ser rotulado como um homem taciturno. O que dizer do convite a uma trupe francesa para se apresentarem na Capitania? "Foi a primeira representação teatral no Brasil, por companhia estrangeira".[173] Qual teria sido a impressão dos artistas Buarque e Guerra ao lerem este curioso dado?

Retornemos ao texto. Insatisfeito, o Consultor demanda explicações ao plenipotenciário. O funcionário da Companhia das Índias reclama que a construção da ponte consumiu imenso capital, e ainda assevera que: "[...] a companhia está melindrada, Alteza, sobretudo porque não foi sequer consultada para sua construção".[174] Além do mais, a tolerância com o papado não era bem visto pelos protestantes da Holanda, tampouco a "liberdade aos judeus como em nenhuma outra parte do mundo".[175]

Quanto aos judeus, o Frei – que como os israelitas também se beneficiava da tolerância religiosa do governo nassoviano – acrescenta que esta situação é lamentável. Ironicamente, o funcionário flamengo comenta sua surpresa com a opinião do sacerdote, pois "dizem os espanhóis que o português nasceu da ventosidade de um judeu".[176]

---

tiraram o outro couro de boi cheio de palha o fizeram vir voando por umas cordas com um engenho, e a gente rude ficou admirada , e muito mais a prudente, vendo que com aquela traça ajuntara alí o Conde de Nassau tanta gente para a fazer passar por a ponte, e tirar aquela tarde grande ganância, e tanta gente passou de uma para outra parte, que naquela tarde rendeu a ponte mil, e oitocentos florins, não pagando cada pessoa mais que duas placas à ida, e duas à vinda". (Ibid., p. 278.)

[173] RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 211.

[174] O comentário do Consultor é orientado historicamente, como percebemos em *Tempo dos Flamengos* de Gonsalves de Mello: "O Conselho dos XIX que tinha muitas queixas de Nassau, e, no caso da ponte em particular – porque nunca lhe pediu opinião ou mesmo autorização para construí-la – perguntou em 1643, em tom de zombaria, ao Conde e aos seus Conselheiros: 'como não recebemos há muito tempo notícias da ponte faz-nos isto pensar que a mesma nunca será terminada'" (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 96.)

[175] Esta fala é elaborada a partir de vários registros históricos acerca da liberdade da nação judaica na Capitania de Pernambuco. Em *Tempo dos Flamengos*, por exemplo, Gonsalves de Mello, explique que muitos judeus "já moradores no Nordeste, cristãos-novos, revelaram-se, com o livre exercício da religião, marranos: circuncidaram-se e mudaram os nomes passando a usar outros mais caracteristicamente israelitas". (Ibid., p. 247.)

[176] Esta relação é observada na obra *Os holandeses no Brasil* de Boxer que registra: "Em primeiro lugar, na mente dos espanhóis da época, eram os portugueses associados estreitamente aos judeus, sendo exemplo disso o grosseiro provérbio: 'o português nasceu da ventosidade de um judeu'. Em toda Espanha e suas colônias americanas as expressões 'judeu' e 'português' eram virtualmente sinônimas" (BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editoria Nacional, 1961, p. 143.)

Nassau interrompe o diálogo exigindo respeito do Consultor. Aproveita para lembrá-lo de que os produtores de açúcar não aceitarão obedecer ao rígido monopólio comercial da Companhia. O funcionário replica informando que depois da derrota das tropas holandesas na Bahia, os investidores ficaram apreensivos.

Ao recordar a derrota, o plenipotenciário responde que não pôde contar com os reforços pedidos à Holanda, por isso o fracasso. Súbito, o conde interrompe sua argumentação e pergunta ao Consultor se ele estava "aqui ou lá?".[177] O mesmo responde que estava nos dois continentes. Então, Nassau impinge ao funcionário da Companhia que "ponha os pés neste chão" e veja quanta coisa foi feita desde sua chegada.

A partir de então, Buarque e Guerra, apoiados por intensa pesquisa, relatam as principais realizações administrativas do príncipe holandês. Ao sugerir ao Consultor que ponha os dois pés no Brasil, em todos os sentidos, o governador está convidando o fiscal a ampliar sua visão acerca de sua gestão.

Nassau lembra que, mesmo sem o apoio da metrópole, realizou-se no seu governo a urbanização da cidade do Recife e um Jardim Botânico. Ele pede entusiasmado que comuniquem à Holanda que fora realizada, no Brasil-Holandês, um raro "transplante de coqueiro".[178] O Consultor demonstra indiferença.

O Regente, então, convoca o Escrivão para informar, por carta, ao governo holandês, que "Maurício de Nassau introduziu a cultura do fumo, da mandioca e de

---

[177] Rodrigues e Ribeiro procuram estudar a psicologia de Nassau na obra *Civilização Holandesa no Brasil*, que provavelmente inspirou os dramaturgos ao explicar que: "o príncipe, que veio governar Pernambuco, fora educado dentro dêsses ideais de liberdade. A sua conduta obedeceu sempre a êsse objetivo. E justamente por isso foi êle um homem de 'virtú', que, todavia, já rareavam no ambiente holandês, tanto que fàcilmente a sua atitude heróica entrou logo em conflito com a atitude mercantil dos dirigentes da Companhia das Índias Ocidentais, que representavam já a conspurcação daqueles ideais. Maurício de Nassau quis erguer no Recife uma cidade; a Companhia apenas desejava um entrepôsto. Maurício de Nassau quis dar ao habitante do Recife a consciência da liberdade comunal; à Companhia êsse desejo pareceu fruto de ambição. Maurício de Nassau quis transplantar o Renascimento para a América; à Companhia pareceu êsse sonho um luxo dispensável. Maurício de Nassau quis civilizar a colônia; a Companhia reagiu então; bastava apenas explorar. O conflito de Nassau com a companhia constitue um símbolo do conflito entre os ideais e os intêresses mercantís dos dirigentes e financiadores da conquista". (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 201.)

[178] Gonsalves de Mello em *Tempo dos Flamengos* nos informa sobre tal procedimento e que inspirou mais uma vez uma fala de Nassau. Se não vejamos: "o momento mais importante teria sido, sem dúvida, o em que realizou a transplantação de coqueiros em pleno desenvolvimento, fazendo-os arrancar a três e quatro milhas de distância, com cuidado, e transportar em chatas para Antônio Vaz, com a ajuda de trezentos homens". (GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife: Departamento de Cultura, 1979, p. 103)

outras plantas que não adianta citar porque eles não conhecem".[179] Diga, continua o governador, que "a monocultura é um atraso de vida".[180]

Demasiadamente eufórico, o nobre alemão enuncia que mesmo calvinista, os moradores da capitania o tomaram como "príncipe Santo Antônio",[181] porém o mesmo arrepende-se e pede ao escrivão que não escreva isto. Por fim, conclui salientando que a produção artística e científica é intensa.

Neste momento, surge ligeiro o personagem Médico anunciando que descobriu a cura para a gonorréia. É sabido que o meio de debelar esta doença venérea está ligada à invenção da penicilina. Antibiótico que seria descoberto apenas em 1928 pelo britânico Alexander Fleming. A licença criativa autoriza os dramaturgos a imputarem à cana-de-açúcar o remédio para esta enfermidade.

A notícia agrada principalmente ao Consultor que celebra a nova descoberta. Extremamente interessado, o funcionário toma os gomos de cana das mãos do médico e começa a mastigá-los. O príncipe de Orange também prova. Então, o médico oferece ao Frei, que, segundo a rubrica, maliciosamente, rejeita. A conversação é finalizada com a acusação dos holandeses e portugueses pelos incêndios nos canaviais.

Vão todos para o fundo do palco. Soa-se o arranjo orquestral da canção "Tira as mãos de mim". É a deixa para a entrada de Sebastião do Souto e Bárbara Calabar. Ambos, no domínio holandês, sozinhos se abraçam. Ela convida o soldado a ir para casa. O mesmo se nega, advertindo que um guerreiro não pode possuir uma habitação fixa por temor ao inimigo.

---

[179] O desenvolvimento do plantio da mandioca merece uma nota especial, pois demonstra a preocupação administrativa do governador holandês, com a alimentação. Rodrigues e Ribeiro contam em *Civilização Holandesa no Brasil*, os senhores de engenho e lavradores revoltam-se contra a obrigação de plantar roças. Naturalmente, essa medida de Nassau vinha impedir a carestia de víveres de primeira necessidade, pondo jeito a semelhante desequilíbrio na vida da grande capitania açucareira" (RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. Brasiliana, 1940, p. 240.) Gonsalves de Mello conta, apoiado pelos registros de Barlaeus, em sua obra *Tempo dos Flamengos* que Nassau cultivou no parque de Vrijburg: "252 laranjeiras 'além de 600que, reunidas graciosamente uma às outras, serviam de cerca', 58 limoeiros de frutos grandes, 80 pés de limões doces, 80 romãzeiras e 66 figueiras e árvores da terra: manoeiros, jenipapeiros, mangabeiras, cabaceiras, cajueiros, ubaias, palmeiras, pitangueiras, bananeiras, tamarineiras, etc.". (GONSALVES DE MELLO, 1979, op. cit., p. 104.)

[180] Ainda sobre a produção agrícola, em *Civilização Holandesa no Brasil*, Rodrigues e Ribeiro descrevem que "os mantimentos, com a monocultura, escasseavam de tal modo que era necessário importar tudo da Europa: manteiga, queijo, presunto, carne em conserva, bacalhau, farinha de centeio, farinha de trigo, ervilhas em lata. E ainda: vinho, cerveja, azeite e vinagre" (RODRIGUES; RIBEIRO, 1940, op. cit., p. 250.)

[181] Calado em *O Valeroso Lucideno* revela que os luso-brasileiros se valiam dele como protetor contra os pícaros holandeses: "era o seu Santo Antônio" (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 272. v. 1.)

Bárbara recorda a Souto que a paz entre Holanda e Portugal já fora assinada, porém ele não se conforma. A amante comenta que a guerra do amante não tinha mais sentido, mas a de Calabar tinha. Notem, apesar de sua morte, o nome do mestiço novamente é lembrado no texto como recurso imprescindível para o desenvolvimento da ação dramática da peça.

Depois de Bárbara reconhecer que o esposo também era um homem de guerra, Sebastião farto declara: "Não agüento mais ouvir falar de Calabar, da sua guerra e das suas ilusões". (p. 76) Inclusive agora até orgulhava-se de tê-lo traído, pois como soldados, ambos sabiam que a paz é falsa. Por isso, Souto, na peça, representa a própria personificação da traição, característica esta que o personagem irá assumir por todo o texto teatral.

Bárbara taxa-o de louco e pergunta-lhe se iria se matar. Acrescenta que o que ela havia proposto a ele era amor. Souto ironicamente pergunta se a mesma carrega uma carta de anistia, autorizando o retorno dele para os flamengos. Mas prossegue achando que, em verdade, Bárbara desejava entregá-lo aos inimigos, mas, em tom de desprezo, diz que em matéria de traição ela ainda engatinhava.

À medida que o diálogo avança, percebe-se que a tensão se intensifica. Quando Souto menciona o nome do falecido mameluco, apesar de ser proibido por ela de dizer esta palavra, o amante se exalta declarando que apenas ele poderia dizê-lo, pois somente ele havia se aproximado do que foi Calabar, na "volúpia", na "coragem", nos "culhões" e no "tesão".

Neste instante, surgem alguns soldados batavos. Bárbara tenta avisá-lo, mas Souto é alvejado. Mesmo ferido, vocifera "Ah! Cães holandeses... A todos vós hei de tirar as vidas, porque eu sou o Capitão Souto, que tantas vezes vos tenho feito fugir em Pernambuco e Bahia".[182]

---

[182] Calado em *O Valeroso Lucideno* refere-se à morte de Sebastião do Souto nestes termos: "Este Capitão foi morto nesta emprêsa, e não sei si diga por sua culpa, porque havendo em um só dia dado três gloriosos assaltos ao inimigo, aonde lhe matou muita gente, no fim dêstes bons sucessos, levado do orgulho, e generosidade de seu coração, se apresentou em público aos Holandeses, e lhe disse: Ah cães, que a todos vos hei de tirar as vidas, porque eu sou o Capitão Souto, que tantas vezes vos tenho feito fugir em Pernambuco; então disparou tôda uma fileira do inimigo os mosquetes, e lhe meteu uma bala por o peitos, da qual morreu daí a poucas horas, dando-lhe Deus lugar de primeiro se confessar com o Bispo Dom Pedro da Silva de Sampaio, e foi enterrado com solenidade que a opressão, e apertura presente deu lugar, porém foi sua morte mui sentida de todos". (CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife: Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954, p. 95. v. 1.)

Os dramaturgos Buarque e Guerra apropriam-se da descrição histórica da morte de Sebastião do Souto, para entrelaçar na urdidura de enredo da peça. A insuficiência de mais dados oferece uma lacuna onde os autores podem preencher com elementos ficcionais. Buarque e Guerra valem-se do talento criativo para acrescentar neste episódio as últimas palavras do moribundo. Souto declara:

> Aqui eu fico, mas se além disso fazeis ainda questão de saber qual é a minha pátria (uma vez que em nossos tristes dias é como que uma prova de nobreza notificar o público o lugar no qual demos os nossos primeiros vagidos), ficai sabendo que não nasci na ilha natante de Delos, como Apolo, nem na espuma do agitado oceano, como Vênus. Eu nasci foi mesmo na Baía da Traição, onde a natureza não tem necessidade alguma da arte...[183]

Dentro desta fala, nota-se que mesmo que não tenha nenhuma relação etimológica, entre o termo Delos, denominação de antiga ilha grega, e o verbo delatar, a relação é compatível na ação dramática. Nota-se, também, que a citação original de Rotterdam, alude as "ilhas Fortunadas", que, criativamente, foram substituídas pela Baía da Traição, na Paraíba, um dos municípios mais antigos, no litoral nordestino, de nome igualmente simbólico em relação ao personagem. Na mesma fala, porém, esta, ficcional, Souto prossegue confessando que tudo aquilo que havia dito era um elogio, pois assim ele o considerava. Antes de tombar morto, Souto declara seu amor por Bárbara. Ela grita seu nome, e deixa escapar outro: Calabar.

As notas enunciam que, nesse instante, Anna avizinha-se de Bárbara que chora sobre o corpo do amante falecido. Ao fundo, toca "Anna de Amsterdam". Após cantar alguns versos poéticos, a meretriz consola Bárbara, explicando que as mulheres estão sujeitas a violência de seus amantes, que voltam da guerra mentalmente perturbados. Por isso, muitos deles, além de fazerem amor, ainda a espancam e dormem, para, no outro dia, acordarem superiores, e voltarem para a batalha.

Anna, como em um convite – já outrora realizado por ela, e recusado por Bárbara –, declara que mulher ao contrário, "precisa de carinho, dengo, cosquinha...", e

---

[183] Outra resignificação da obra *O elogio da loucura* escrita por Erasmo de Rotterdam, como se confere no fragmento a seguir: "Se, além disso, fazeis questão de saber ainda qual a minha pátria (uma vez que, em nossos dias, é como uma prova de nobreza notificar ao público o lugar no qual demos os nossos primeiros vagidos), ficai sabendo que não nasci nem na ilha Natante de Delos, como Apolo; nem da espuma do agitado Oceano, como Vênus; nem das escuras cavernas. Nasci nas ilhas Fortunadas, onde a natureza não tem necessidade alguma da arte". (Rotterdam, E. **Elogio da loucura**. Formato e-book. eBooksBrasil.com 2002. Disponível em: <www.virtualbooks.terra.com.br/RocketEditions/elogio_da_loucura.htm>. Acesso em: 15 jul. 2007.)

entoa a canção "Bárbara". Em seguida, Anna e o Coro puxam a música "Vence na vida quem diz sim".

Esta composição é representativa, pois como o próprio título denota, mesmo que "se te dói o corpo", "Torcem mais um pouco", "se te dão um soco", "se te deixam louco", "Se te babam no cangote", "se te jogam lama" diz que sim, "de maneira a criticar permissividade como meio de existência e auto-afirmação".[184]

Depois da apresentação, a holandesa junto, com algumas escravas, começam a vestir e adornar Bárbara que não reage aos estímulos para animá-la. A cortesã, entusiasmada, penteia os cabelos da amada e oferece mimos sem resultado.

A holandesa, então, afirma que Bárbara "pode ter tudo, é só querer...". Mas ela não quer nada, mas a meretriz alega: "Mas eu quero, por você...". Depois de uma última tentativa de encorajá-la, Anna desiste e admite não entender o porquê daquela tristeza, e termina: "ah, o homem é mesmo uma merda. Bárbara, esquece".

Em seguida, Anna muda de idéia e volta a persuadi-la. Diz que homem "é usar e jogar fora". Bárbara sorri, e Anna aproveita para elogiar seus dentes. A viúva pergunta se vale a pena, aquela postura? A prostituta certifica que sim, mas que "negócio de homem é homem", pois apesar do ardor, "na hora das coisas só querem saber é do seu rabo".

A prostituta ri, ao contrário de Bárbara que permanece séria e começa a cantar "Fortaleza". A música retrata a fortificação que sua tristeza se transformou, após tantos revezes, "bastando a si mesma, retendo derrame". A angústia de ter se comprometido com dois homens, não pode ser compreendida por outra mulher, que fez amor com tantos homens, por isso Anna, argumenta: "Não tem nada demais. Os dois morreram. Está tudo certo".

O embate entre o idealismo de Bárbara e o realismo de Anna segue avante. A voz incômoda de Bárbara confessa que jactou-se da traição de Calabar, mas enojou-se da traição de Souto. Ao ouvir isto, Anna prega que não tinha diferença na traição. Bárbara concorda que também já raciocinou desta forma, por isso tinha misturado os dois falecidos amantes, mas que agora "Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Sebastião sim. Tudo o que Calabar disse e fez, foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião, não". Anna, depois termina de enfeitá-la, e retrocede alguns

---

[184] ROCHA, E. S. **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, f. 199.

passos, para admirá-la, mas deixa escapar um grito: "Eu te amo...". A fala aponta mais uma vez para o homoerotismo da prostitua batava.

As marcações de cena orientam o leitor/espectador da entrada do personagem Frei, o Consultor e Nassau formando uma cena simultânea com Bárbara que permanece no palco. Adiante, acompanhamos uma longa conversação entre estes personagens em cena que culminará na conclusão do texto dramático. Vamos a ela.

Bárbara interpela o Frei, por ele não a reconhecer. A inconformada viúva, então, solicita uma confissão. O religioso esquiva-se, mas depois aceita conceder a ela, os sacramentos. Bárbara, veementemente, rejeita e pergunta ao sacerdote: "O que é que o Senhor, padre, está fazendo com os holandeses?".[185]

O clérigo recusa-se a responder e afasta-se como certifica a didascália. Bárbara, então se apresenta a Manoel do Salvador. Em seguida, ela pergunta se está bonita, e o Frei responde que está diferente. Bárbara indaga: "E o Padre, está igual?". Dramaticamente, os autores pretendem coagir a postura dissimulada do sacerdote.

Após, Salvador responder que continua o mesmo e com Deus, Bárbara aproxima-se dele, e indicado pelas marcações de cenas, em tom de deboche, fala baixo como se fosse contar um segredo: "Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo...Com os portugueses...depois com os holandeses, com os portugueses, outra vem com os holandeses...Como é que faz com a sua consciência?"

Por certo, o sacerdote teria pensado: Cala a boca, Bárbara. Acuado, o Frei acusa-a de estar bêbada e ao ouvir isto, Bárbara solta uma imensa gargalhada.

Esta cena parece-me, também, ter sido resignificada do roteiro da película "Os Fuzis" do próprio Guerra. Em uma determinada conversação em um botequim, o personagem Gaúcho, ao desmascarar a intrujice de uma pequena tropa de militares, como Bárbara, é tachado como um bêbado. Gaúcho, lúcido, responde: "Estamos todos bêbados! O chofer de caminhão, os policiais, os policiais, o chofer de caminhão. Tá

---

[185] Hermann Wätjen em *O domínio colonial holandês no Brasil* manifesta sua antipatia pela personalidade de Manoel Calado/Salvador, que em sua obra ataca os holandeses "torna-se ainda mais revoltante quando se considera com que cavalheirismo e bondade esse padre foi tratado por João Maurício. A elle permitiu o Conde, tão tolerante, em matéria religiosa, que construísse uma casa na cidade de Pernambuco, não obstante a atitude hostil do Conselho eclesiástico holandez. Ali podia Calado silentemente exercer o seu sacerdócio; podia dizer missa, dar consolo aos seus irmãos em fé, e até mesmo, não se lhe vedava servir à propaganda catholica por meio de prédicas, nas communidades portuguezas visinhas". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 38.)

tudo bêbado!".[186] Reitero a poderosa presença das experiências artísticas, aqui, no caso, o longa-metragem dirigido por Guerra, na construção do texto teatral.

De volta ao longo diálogo, a interlocutora raciocina: o que fazer quando um rei a ordena matar um homem, e ela mata. Morre o monarca, e o próximo declara que aquele homem era inocente. " E o morto, padre? O que é que a gente faz do morto?". Bárbara, lembra ao Frei que Calabar está morto. Morto porque optou pelos holandeses, e o eclesiástico também, mas continua vivo e tranqüilo com sua consciência. Novamente, evoco Nunes, que, orientada pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização na literatura, considera que este processo – a inversão dos códigos vigentes, "[...] permite que personagens das mais variadas extrações sociais entrem em contato e forjem um relacionamento igualitário, onde as vozes de um padre ou de um príncipe passam a ter o mesmo valor que a voz de uma prostituta ou de um condenado".[187] Desse modo, ainda segundo Nunes, a peça *Calabar* é uma obra polifônica, ou seja, um texto caracterizado pela multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscível, definição segundo o Bakhtin, o próprio criador deste conceito.

Adiante, o personagem Consultor interrompe o debate para avisar ao governador que tem péssimas notícias. Nassau declama alguns versos. Simultaneamente, Bárbara pergunta para o religioso: "E Calabar?", enquanto o funcionário indaga a Nassau: "Como?". Ao que o conde responde "nada".

Tautocronicamente – um recurso inventivo implementado no texto pelos autores – a conversação prossegue intercalando os dois diálogos. O Frei continua declarando que o tema Calabar está encerrado, "porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo".

O Consultor permeia a fala do religioso, comunicando ao nobre alemão a decisão da Companhia das Índias e dos Estados Gerais. O governador interrompe o funcionário, refletindo sobre os a sensação de megalomania que afligem certos homens. O Frei Manoel Salvador entremeia a fala do conde, oferecendo seus préstimos como confessor a Bárbara, que vigorosamente recusa. Em verdade, nas entrelinhas, dá-se a

---

[186] Transcrição do diálogo contido no filme *Os Fuzis* (Brasil, 1964, Ruy Guerra, Sagres)

[187] NUNES, E. 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, f. 90.

impressão de que Bárbara desejava que o próprio sacerdote confessasse seus pecados, e não o inverso.

O Consultor, mais uma vez, entrecorta o diálogo de ambos, para alegar que está cumprindo com seu dever. Maurício continua sua reflexão, revelando que outrora tinha desprezo pelo funcionário neerlandês, mas que agora havia descoberto que ambos eram iguais, "um homem de corredores" dentro do palácio.

Juntos admitem que a administração nassoviana foi malograda. O conde aceita que sua gestão foi marcada por atitudes ambíguas, e constata que esta postura também poderá ser considerada uma traição. Ponderoso, o conde rende-se, cantando os versos "Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso canavial"

Em seguida, Buarque e Guerra inserem a rubrica de que Bárbara adianta-se no palco e anuncia que "um dia este país há de ser independente", contudo para que isso ocorra é necessários muitos Calabares. E mesmo que estes sejam feridos, a exemplo da Cobra de Vidro,[188] um lagarto que regenera sua cauda extirpada, Calabar também se reconstitui. Bárbara começa a entoar a canção do mesmo nome do réptil.

Esta música, curiosamente de título homônimo a uma das obras de Sérgio Buarque de Hollanda, editada em 1944, em forma de compêndio de seus textos acerca da crítica literária, remete ao esquartejamento do mulato, dividido em quatro quartos após sua execução. Bárbara estabelece uma relação entre a persistência do ideal deste personagem e o lagarto que facilmente regenera sua cauda. Uma verdadeira celebração ao duradouro ideal de Calabar.

Ainda cantando, repetidamente ela, com o auxílio do Coro, clama aos ouvintes que "Preste atenção! Preste atenção" para o fato de que o veneno da Cobra de Vidro, o de Calabar, persiste "incomodando a tua honra, o teu verão", presentemente "temperando a tua veia, o teu feijão". Elemento profundamente ligado à sobrevivência humana e a típica alimentação do brasileiro.

Estou no epílogo da peça. Os teatrólogos, Buarque e Guerra convidam para a despedida do conde: "Faixa de saudações dos comerciantes locais, judeus,

---

[188] Segundo a herpetologia, Cobra de vidro é a designação comum a alguns lagartos da família dos angüídeos, de corpo alongado, membros bastante reduzidos ou totalmente ausentes e cada quebradiça, o que deu origem ao nome; cobra-vidro, quebra-quebra (HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** – versão 1,0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM)

etc...Mulheres vistosas, papagaio, negros com boinas e telas de pintor renascentista , índios especulando em volta de uma luneta. Nassau no alto da ponte".[189]

Os autores retomam a rubrica que descreve a chegada do Statthalter junto com seu séqüito de artistas e cientistas europeus. Não obstante, agora, ele parte, ficcionalmente transformando indígenas e negros na própria plêiade de pintores, astrônomos, arquitetos, médicos, etc.

Nassau, sem a euforia da chegada, discursa acompanhado de seu escrivão, que agora considerava-se um brasileiro. Novamente trazendo a memória o imperador Júlio César, o europeu pronuncia: "Cheguei, vi, amei e construí. E em poucos anos eu fiz o princípio do futuro. Novos horizontes...". A elaboração das falas finais do nobre alemão são inspiradas na missiva histórica do próprio Nassau a Holanda, como atestamos na citação a seguir:

> Em 6 de maio de 1644 depoz João Maurício as rédeas do Governo nas mãos do Alto Conselho, entregando-lhe ao mesmo tempo um manuscripto a que se deu o apropriado nome de 'Testamento Político' do Conde. Mais uma vez, nesse Documento, expôz elle as suas ideas aos que lhe haviam prestado a sua collaboração. Mostrou-lhes como poderiam melhor administrar aquela terra tão difficil de defender, de base tão insegura e de população tão fortemente mesclada. Não com dureza ou força bruta deviam proceder, mas com prudente moderação, respeito às peculiaridades e sobre tudo com o mais fino tacto na applicação de medidas administrativas em matéria de religião [...] um belo monumento de 'cortezia', 'justiça' e 'tolerancia'.[190]

Quando o escrivão emocionado procura externar seus sentimentos, o personagem Consultor interrompe sua fala, ordenando para que ele ficasse calado, pois ele não tinha direito de sentir. E declara impositivo: "De agora em diante, neste Brasil holandês, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc, etc, etc...". (p. 91)

---

[189] Em relação a reação dos moradores acerca da partida de Nassau, Wätjen escreve em *O dominio colonial Hollandez no Brasil* que "profunda consternação se apoderou dos habitantes de toda a Colônia quando no anno seguinte ouviram dizer outra vez, que o Governador, tão geralmente querido e respeitado, insistia em suas intenções de retirada. De quanta estima gozava elle no Brasil Norte, dão testemunho eloqüente as petições das differentes Câmaras de Escabinos [...] Também os Judeus de Maurícia pediram ao Governador que se dignasse acceitar das mãos delles um donativo annual de 3.000 florins, em reconhecimento da protecção dispensada e bondade com que eram tratados, – accrescentando: Se alguma cousa havia que pudesse faze-lo desistir de sua volta para a Holanda". (WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 216.)

[190] WÄTJEN, H. **O Domínio Colonial Holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938, p. 217-218.

O fidalgo apregoa que algumas das promessas de grandes realizações se não foram cumpridas, é porque o mesmo encontrou oposição de "generais e mil burocratas". Mesmo sendo comandante militar, ele não havia deixado de ser humanista. Ele havia feito conquista, é verdade, mas não foi seduzido pela mercê do poder.

Sob a admiração do escrivão, o nobre lamentava-se de apesar de não guardar mágoa pelos percalços vividos, admitia: "entre as pás dos moinhos de vento, quando no gelo dos invernos ou na fumaça das fábricas de arenque eu disser goiaba, xavante, dendê, jacarandá, tatu, tatu-bola, eu terei mais vivo o sentimento de minha obra". O conde despede-se dos moradores. O Frei que acompanhava tudo, suplica fé aos moradores, e, em um tom consolador, declara: "O que é bom para a Holanda é bom pro Brasil!"

Bárbara volta-se ao público, e inspirada, pela última vez, na obra de Erasmo de Rotterdam, assevera: "Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impinge".[191]

Os dramaturgos inserem na última fala que "A História é uma colcha de retalhos", para depois retomarem o texto de Erasmo, saudando os iniciados nos segredos, não da loucura, como reza o texto, mas da traição, como aborda o musical.

Por fim, todo o elenco invade o palco para cantar "O Elogio da Traição", música integrante da gravação da trilha sonora do espetáculo, impregnado de significados claros, ao conter 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 canção prossegue continuadamente, deixando como derradeiro epílogo, um convite provocante ao leitor/espectador, para meditações, convencidos de que estas não findariam com o cerrar das cortinas.

---

[191] Esta fala foi colada da obra *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, como comprovamos a seguir: "Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo isso em vossas fisionomias. Mas, sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. Em lugar de um epílogo quero oferecer-vos duas sentenças. A primeira, antiguíssima, é esta: Eu jamais desejaria beber com um homem que se lembrasse de tudo. E a segunda, nova, é a seguinte: Odeio o ouvinte de memória fiel demais. E, por isso, sedes sãos, aplaudi, vivei, bebei, oh celebérrimos iniciados nos mistérios da Loucura" (Rotterdam, E. **Elogio da loucura**. Formato e-book. eBooksBrasil.com 2002. Disponível em: <www.virtualbooks.terra.com.br/RocketEditions/elogio_da_loucura.htm> . Acesso em: 15 jul. 2007.

CAPÍTULO II:

CALABAR – O ELOGIO DA ALEGORIA

O que é bom para a Holanda é bom pro Brasil

Frei e Mathias – personagens da obra **Calabar**

No capítulo anterior, iniciei a urdidura de enredo desta investigação, propondo-me a ler o texto dramático, com a pretensão de compreendê-lo a partir do processo de composição que o concebeu. Neste empreendimento, analisei o material histórico pesquisado pelos criadores teatrais, em permanente diálogo com o potencial inventivo dos autores da peça.

Neste capítulo, o segundo, tenciono ler novamente o texto teatral. Não obstante, desta vez, nortearei minha leitura com vistas a apreender os vestígios de historicidade que a obra artística, no caso a peça *Calabar*, encerra.

Segundo o historiador Michel de Certeau, na obra "A Escrita da História", a produção de sentido é indissociável do seu lugar e de um objeto. Parafraseando, o intelectual francês, assim como se reconhece as vinculações do espaço nas produções, percebe-se também no *corpus* investigado as condições nas quais uma comunidade humana relegou a si mesma um sentido, por intermédio de uma obra. Nesse sentido, todo trabalho é produto de um lugar, pois "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".[192]

Forçoso então será refletir que o musical *Calabar*, enquanto uma realização humana, obrigatoriamente estará impregnada dos traços de seu tempo ou a "Estrutura de Sentimento",[193] como bem afirmava Raymond Williams a partir de seus estudos sobre a historicidade do conceito de tragédia.

---

[192] CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 34.

[193] Na obra *Tragédia Moderna*, Raymond Williams examina o movimento da tragédia na literatura ocidental. O estudioso atesta que se encontrarmos uma idéia particular de tragédia, em nossa própria

Inevitável será realizar uma leitura contextualizada deste valioso objeto de pesquisa. Assim, como no capítulo anterior me propus a olhar para o processo de composição da peça, neste, volto-me, novamente, para o texto dramático, agora com vistas a analisar a historicidade encerrada pela peça, identificando inúmeros temas contemporâneos aos autores.

Assim, a primeira relação passado/presente enxergada no musical, foi a relativização do conceito de traição. Seguramente, um tema candente no período em que a peça fora escrita. A segunda, compreende a representação dramática dos horrores da tortura, institucionalizada entre os órgãos de repressão, nos porões da Ditadura. Adiante, busco estabelecer relações válidas entre o personagem título da peça e o guerrilheiro, da resistência radical, Carlos Lamarca, alvejado pelas tropas legalistas, alguns meses antes da escritura da peça. Logo depois, as aproximações são fixadas entre o personagem teatral seiscentista Nassau e o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Além disso, estarei refletindo, também, sobre a questão da sexualidade na sociedade brasileira representados na opereta. Por fim, exploro o debate sobre a produção historiográfica desencadeada pela construção cênica a partir das Invasões Holandesas, ocorridas no século XVII.

Entretanto, para atingir tal escopo, necessita-se compreender melhor as particularidades envolvidas do recurso alegórico, imensamente empregado em *Calabar*. Nessa empreitada, decidi iniciar minha reflexão, recorrendo primeiramente à lexicografia. O dicionarista Houaiss definiu o substantivo feminino alegoria, como "modo de expressão ou interpretação usual no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada".[194] Ora, esta definição aplica-se perfeitamente a *Calabar*, pois para um atencioso leitor/expectador, este é o aspecto mais surpreendente da peça: o emprego da figuração como elemento de reflexão passado/presente, como corrobora a assertiva de Buarque: "a nossa intenção era

---

época, teremos granjeado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência. Assim, torna-se imperioso compreender a "estrutura de sentimento" de um momento, segundo o escritor inglês, significa a relação do objeto histórico pesquisado com as angústias, insatisfações, enfim, sentimentos unificadores que resumiriam o espírito de sua época. (Cf. WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.)

[194] HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** – versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

menos discutir a História do Brasil, e mais discutir a atualidade, os anos 70, na medida do possível".[195]

É evidente como os dramaturgos promovem um deslocamento espaço-temporal a partir do episódio histórico das Invasões Holandesas, ocorridas no século XVII, no Nordeste brasileiro, com o propósito de discutir o próprio presente dos autores da peça. Neste período, os artistas Buarque e Guerra estavam imersos no culminante Estado de Exceção, período de recrudescimento da Ditadura Militar em vigor no Brasil desde 1964.

Era preciso reagir. Naquele tempo acirrava-se a disputa de poder no campo simbólico, entre dois grupos: os partidários do Regime e "quem não pensa do mesmo jeito" (p. 38). Desse modo, como asseverou Patriota: "[...] 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".[196]

Pertencentes ao segundo grupo, os teatrólogos, conscientes da função social da arte, mas igualmente vitimados pelo entorpecimento de suas carreiras artísticas (portanto motivação política, e forçosamente pessoal), inscrevem a peça *Calabar* nas fileiras da "resistência democrática", sem soluções modelares para a realidade brasileira, mas com o objetivo essencial de provocar no leitor/expectador o estado consciencial da anormalidade imperante no mundo, daí o profundo diálogo mediado em *Calabar* entre texto e contexto.

Desse modo, a contemporânea peça reedita o cerne da milenar Ilíada de Homero, descrita pela escritora francesa Simone Weil como o poema força por excelência, pois que:

> [...] os que tinha imaginado que a força, graças ao progresso, pertenceria doravante ao passado, puderam ver nesse poema um documento; os que sabem discernir a força, tanto hoje como outrora, no centro de toda a história humana, vêem nele o mais belo, o mais puro dos espelhos.[197]

---

[195] BUARQUE, C. **Bastidores**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

[196] PATRIOTA, R. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 209.

[197] Importante salientar que a urdidura desta citação, bem como de toda o texto, fora feita pela escritora – descendente de uma família judia – nos primeiros anos da II Guerra Mundial. (Cf. WEIL, S. A Ilíada ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Seleção e apresentação de Ecléa Bosi, tradução de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 319.)

Compreendendo a força, segundo Weil, como os mecanismos de dominação, agora este combate, como foi dito alhures, desencadeia-se em um mundo imagético, construído a partir de representações, onde os embates são travados no campo simbólico, como esclarece o historiador francês Roger Chartier:

> Numerosos foram os trabalhos de história que manipularam recentemente a noção de representação. Há duas razões para isso. De um lado, o recuo da violência, que caracteriza as sociedades ocidentais entre a Idade Média e o século XVIII e que decorre da confiscação (ao menos tendencial) do monopólio sobre o emprego legítimo da força pelo Estado, faz com que os confrontos sociais fundados sobre os afrontamentos diretos, brutais, sangrentos, cedam cada vez mais o lugar a lutas que têm por armas e por fundamentos as representações. De outro lado [...] definiu-se assim uma história das modalidades do fazer-crer e das formas da crença, que é antes de tudo uma história das relações simbólicas de força, uma história da aceitação ou da rejeição pelos dominados dos princípios inculcados, das identidades impostas que visam a assegurar e perpetuar seu assujeitamento.[198]

Nesta veemente disputa, imersa neste "Mundo de representações", a principal peça de artilharia, empunhada pelos dramaturgos Buarque e Guerra, incontestavelmente, consistiu no artifício da alegoria. Este ardil já fora apropriado pelo teatro político da década de 1960, no Brasil, como elucida Mariangela Alves de Lima no recém-lançado *Dicionário do Teatro Brasileiro*.[199] Na obra, a pesquisadora ilustra, que na peça "O Auto dos 99%", escrita por Oduvaldo Vianna Filho, os personagens Índio, Padre e Caminha, significam alegoricamente o povo, a Igreja Católica e o governo, respectivamente, constituindo uma fábula que discute a exclusão dos desfavorecidos no sistema de ensino.

A mesma conclui garantindo que, após 1968, no período de criminalização da manifestação de opinião pelo Estado, a partir do Ato Institucional N.º 5, a figuração passa a ser empregada como forma de dissimulação do conflito político, compondo a chamada "linguagem da fresta", estratagema típico da Resistência Democrática, operada por tantos artistas.

Há de se destacar que, muitas vezes, o artista era obrigado a deixar de desenvolver todas as potencialidades de sua criação por que a ausência de liberdade de expressão impedi-o de abordar o assunto "com a desejável clareza e o condenara a

---

[198] CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 94-95.

[199] LIMA, M. A. Alegoria. In: GUINSBURG, J.; Guinsburg; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 21.

enfraquecer o impacto da obra através de uma linguagem cifrada e confusa".[200] Questionado sobre as metáforas que presentes em sua obra, durante o período anti-democrático, Buarque comentou: "Algumas tão obscuras que se tornaram incompreensíveis. Às vezes, eu mesmo não sei o que eu quis dizer com alguma metáforas de músicas como Cálice, por exemplo".[201]

Sem dúvida, a utilização da metáfora como recurso cênico, historicamente, nos orienta a examinar a relação passado/presente que a produção artística compreende. Para tanto, torna-se necessário recorrer ao historiador Jacques Le Goff que trata a contento do assunto. Ele explica que o pensamento de nossos ancestrais, no que se refere a mitos e rituais, determina uma relação sincrônica entre o passado e o presente. O estudioso elabora um balanço histórico desde tempos remotos até a sociedade contemporânea pautanto as relações estabelecidas entre o pretérito e a atualidade. Ele explica que neste culto ao passado existe todavia aberturas que sugerem a inovação e a mudança.

Desta maneira, o processo de apropriação da História Nacional por Buarque e Guerra, efetiva-se com o firme propósito, de compreender o presente, pois "[...] os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é esta uma das funções dos grandes homens. Os costumes e o gosto artísticos do passado são muitas vezes adotados pelos revolucionários",[202] pois seguramente acreditam no estado *res gestae* da História, ou seja, a existência de repetições, gerando importantes lições oriundas do ontem. Portanto, diante da história de Domingos Fernandes Calabar, personagem marginalizado[203] pela historiografia triunfante, e de tantos outros acontecimento do pretérito "não podemos rejeitá-lo, temos

---

[200] MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 52.

[201] BUARQUE, C. Correio Braziliense, 2 de setembro de 1999. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[202] LE GOFF, J. **Passado/Presente**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 300. v. 1. (Enciclopédia Einaudi. Memória-História)

[203] Seguramente mais um personagem representado por "sujeitos desprezados pela sociedade que transitam pelo cancioneiro buarquiano, como o pedreiro de "Construção", os marginalizados de "O que Será", o camponês de "Funeral de um Lavrador", o brejeiro de "Vai Trabalhar Vagabundo", o operário em "Samba e Amor", o expatriado em "Sabiá", o plebeu em "Gente Humilde", o garoto de rua em "Pivete", os sem-terras em "Assentamentos" e, recentemente, a emigrante em "Iracema Voou" (MARTINS, C. A. O inconformismo social de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, ano II, p. 3, abr./ maio/ jun. 2005. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo Christian Alves Martins.pdf >. Acesso em: 15 jul. 2007.

é de o pôr ao serviço das lutas sociais e nacionais".[204] Consciente disto, Buarque, vinte anos depois da publicação da peça, confirmaria em uma entrevista: "Eu falava através de personagens, enxergava através de outros olhos",[205] o que torna perfeitamente compreensível, posto que "o romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida".[206]

A obra artística como fonte histórica se torna clara quando pensamos o artista primeiramente como um sujeito histórico e segundo como um interlocutor de sua época. Preocupado também com estas particularidades em seu trabalho sobre os poetas românticos ingleses, Thompson reflete sobre Solitário, um dos personagens criados por William Wordsworth, um dos principais representantes do romantismo europeu do século XIX:

> O Solitário é uma forma mediante a qual Wordsworth pôde pôr uma parte de si mesmo para fora, uma autonegação. Mas o que é negado não é apenas ele mesmo, mas também a possibilidade de ação política afirmativa racional – para reformular as instituições e leis, desafiar os costumes e as formas medievais.[207]

Além da indicação teórica de que os artistas se preocupam em tematizar seu presente, o consagrado pesquisador inglês, também, contribui com nossa investigação, quando propõe, através do conceito de "experiência", uma relação social com a prática histórica, ainda, pensando o leitor da poesia, no seu caso particular, como produtor de uma síntese histórica a partir de suas próprias vivências.

Com vistas ampliar a compreensão sobre o tema da alegoria, recorro novamente a obra "Canibalismo dos Fracos" de autoria do historiador Alcides Freire Ramos. Nele é possível acompanhar transparente abordagem acerca da linguagem figural, voltada para o cinema pois o pesquisador tem como objeto de estudos o filme *Os Inconfidentes* (1972), como já foi dito alhures. Destarte, suas leituras e reflexões, naturalmente poderão se enquadrar justapostas em nossa investigação.

---

[204] LE GOFF, 1984, op. cit., p. 307.

[205] BUARQUE, C. Folha de São Paulo, junho de 1994. (entrevista) Chico Buarque Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[206] BAKHTIN, 1988 apud NUNES, E. 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, f. 95.

[207] THOMPSON, E. P. **Os Românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 270.

O historiador cientifica que os roteiristas do filme não tiveram como intenção abordar apenas o século XVIII. Alegoricamente, temas candentes da época da escritura das cenas também estão representados no filme, como por exemplo, a função social dos intelectuais brasileiros. À revelia do autor, peço-lhe licença, para transcrever esclarecedora citação de seu trabalho, por muito dizer sobre *Calabar*. Ei-la:

> O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. [...] O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria.[208]

Surpreendentemente, a citação acima parece atender perfeitamente as particularidades que a peça *Calabar* comporta, pois não obstante a rigorosa pesquisa histórica, para os padrões da criação teatral, os dramaturgos simbolicamente invertem a historiografia nacional e a "converte em algo diferente".

Além de Benjamin, outro teórico implicado por Ramos em suas reflexões sobre o figural, é Erich Auerbach. Orientados pelas notas do trabalho de Ramos, consultei a obra de sugestivo nome "Mimesis", de autoria do mencionado filólogo judeu-alemão, que busca compreender a representação literária ou "imitação" da realidade histórica (como o próprio autor escreveu). Nela, o estudioso afirma que "[...] figura e consumação, têm, ambas [...], a essência de acontecimentos e fenômenos reais e históricos".[209] Auerbach aborda a importante questão da consumação, como processo de significação de uma obra artística.

Esta postura coaduna com a do historiador Roger Chartier, outro estudioso da produção e consumação, como pode ser certificado nas orientações metodológicas a seguir:

> Anular o recorte entre produzir e consumir é, primeiramente, afirmar que a obra só adquire sentido através das estratégias de interpretação que constroem suas significações. A do autor é uma dentre outras, que não encerra em si a 'verdade', suposta única e permanente, da obra. Através disso, pode ser restituído um justo lugar ao criador, cuja intenção (consciente ou inconsciente) não contém mais toda a

---

[208] ROUANET. S. P. Apresentação à edição brasileira. In: BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 40.

[209] AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 171.

> compreensão possível de sua criação, mas cuja relação com a obra não é, no entanto, eliminada.[210]

Ilustrando a citação acima, penso forçosamente no filme "Os Fuzis" de Ruy Guerra, rodado quase dez anos antes da escritura da peça. Ora, como assistir ao longa-metragem, sabendo que, historicamente segundo o próprio autor,[211] o roteiro original enfocava a visita de militares com o objetivo de proteger uma aldeia do ataque de uma alcatéia (por isso o título inicial "Os Lobos"), e que na filmagem a vila transforma-se em uma pequena povoação em pleno sertão nordestino, que recebe os mesmos militares para defender, não os citadinos dos lobos, mas o dono do armazém local da população castigada pela seca?

Ora, por mais que o cineasta Ruy Guerra refute a relação construída pela recepção entre seu filme "Os Fuzis" (1964) e o início do Golpe Militar, ocorrida no mesmo ano, ao declarar que: "[...] não estava com uma marcada intenção antimilitarista, não era minha proposta, como eu acho que não é dentro do filme, hoje, pronto, dizer que ele era premonitório em relação ao golpe de 64. Não é nada disso, uma besteira. O que eu acho é que o hábito faz o monge",[212] ele deverá estar ciente que o criador, depois de produzir, não "contém mais toda a compreensão possível de sua criação". A mudança de roteiro, adaptada para uma crítica visceral ao militarismo – independente dos acontecimentos pós-64 no Brasil – depois de feito, agregará valores além das significações imaginadas pelo autor, comprovando a autonomia das criaturas sobrepujando, por vezes, os sentidos legados por seus próprios criadores.

Aliás, estas resignificações, construídas pela recepção, há muito acompanham as composições de Buarque, como, por exemplo, na folclórica relação dos versos "você não gosta de mim, mas sua filha gosta" da canção "Jorge Maravilha" (1974) com a filha

---

[210] CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 53.

[211] Para maiores detalhes consultar a entrevista na íntegra. Disponível em: <www.portoalegre.rs.gov.br/ publicacoes/porto_virgula>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[212] É válido acompanharmos a continuação do depoimento: "Em Os Fuzis é o poder, mas podia ser um grupo de seguranças, um grupo de bandido, porque a relação do poder e da força passa pelas armas. Mas fui muito atacado, porque coincidiu com o golpe de 64, uma situação delicada. Em Brasília, os generais decidiram fazer uma análise do filme, porque o Glauber e o Nelson Pereira estavam em Cannes e fizeram declarações contra o golpe de estado. Eu ia levar pra Berlim Os Fuzis, e estava preocupado. Mas o Jarbas foi assistir à sessão e veio felicíssimo porque o filme tinha sido aprovado integralmente, por uma simples razão: eram só generais vendo o filme, mas quando acabou a projeção, um general levantou e disse: Esse é um filme de macho! Aí ninguém mais fez nenhuma objeção, porque pegava mal, e o filme foi aprovado. Mas podia ser inteiramente cortado. Veja a fragilidade de tais situações" (Disponível em: <http:// www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/porto_virgula >. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

do presidente Ernesto Geisel ou então no verso "de muito gorda a porca já não anda" de "Cálice" (1973), com co-autoria de Gilberto Gil, referindo-se ao corpulento ex-ministro Delfim Netto. Apesar dos significados concebidos pela recepção, o criador, hoje, garante que muitas não tinham o sentido atribuído pelo público, como foi o caso do verso de "Cálice" supramencionado: "Não faço a mínima idéia. (Risos) Esse verso é do Gil".[213]

Relacionando com meu objeto de pesquisa, noto que esse processo também se opera, não a esmo, já que questionado sobre as correlações entre o personagem Calabar e o guerrilheiro Lamarca, o consciente cineasta Guerra declarou que se isto não fosse dito por ele e por Buarque, todos diriam assim mesmo.[214]

Por isso, Chartier acrescenta que:

> A leitura de um texto, pode assim escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. Ler, olhar ou escutar são de fato, atitudes intelectuais que, longe de submeter o consumidor a onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência.[215]

Distanciados dos acontecimentos, proponho neste trabalho, um outro olhar sobre as representações válidas contidas na peça, naturalmente, compondo um novo campo de significação, pois "Se existe, pois, uma função histórica, que especifica a incessante confrontação entre um passado e um presente, quer dizer, entre aquilo que organizou a vida ou o pensamento e aquilo que hoje permite pensá-los, existe uma série indefinida de 'sentidos históricos"[216] como adequadamente escreveu o teórico Michel de Certeau.

Desta forma, é oportuno salientar que "através do teatro pode-se relativizar a dicotomia real/ficcional, pois trata-se de uma manifestação artística capaz de questionar, através de sua própria constituição discursiva ambígua, os limites do que se considera

---

[213] BUARQUE, C. Correio Brasiliense, 2 de setembro de 1999. (entrevista) **Chico Buarque** Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 julho de 2007.

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

[215] CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 59.

[216] CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 45'

realidade".[217] Aspecto muito bem entendido pela pesquisadora da peça, Elizabete Sanches Rocha, que, adequadamente, escreve que, em verdade, *Calabar* é uma epopéia narrada por distintos aedos, aludindo, alegoricamente, a um presente não menos conturbado e mitificador.

A traição relativizada

O tema traição é escancarado logo no título *Calabar – O Elogio da Traição*. Como já foi escrito no capítulo anterior, o nome deste musical reúne dois termos inconciliáveis, afinal como enaltecer a deslealdade, a perfídia, a denúncia, a delação...?

Em verdade, o título representa o contradito dos autores em relação ao tema, convidando o leitor/expectador a refletir sobre o valor "positivo" da traição, afinal o significado de traição não existe a priori, ele depende do referencial escolhido na interpretação do conceito, posto que não se trata de um valor em si mesmo, existente em "estado puro".[218]

A propósito, este recurso, o contradito, inspirado na obra do pensador Erasmo de Rotterdam, alguns anos depois seria reutilizado no verso "Mirem-se no exemplo, daquelas mulheres de Atenas", composta em parceria com o dramaturgo Augusto Boal, especialmente para peça "Mulheres de Atenas", de 1976.[219]

Logo no preâmbulo do texto teatral, Mathias de Albuquerque, general escolhido para defender a colônia luso-castelhana dos invasores batavos, lamenta-se: "Por que é que ele foi para lá?" (p. 3). Esta é a primeira alusão ao tema traição, posto que o militar se ressentia da deserção do valente soldado Domingos Fernandes Calabar.

---

[217] ROCHA, E. S. **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, f. 75.

[218] ROCHA, E. S. **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, f. 103.

[219] Conforme depoimento de Chico Buarque: "Ah, outra coisa que andaram falando também é por causa de *Mulheres de Atenas*... Aí eu fico preocupado com a capacidade crítica das pessoas. Aliás, é uma música feita para uma peça, tem aquela coisa, mas achei que era bastante claro que estava dizendo uma coisa com um refrão que era contradito o tempo todo pela letra da música [...] Mas se forem me chamar de positivista por causa disso, aí é absurdo. Pô, a música toda diz 'não mirem-se nas mulheres'... agora pra ter graça tem que botar " mirem-se no exemplo", pra vocês verem o que vai acontecer..." (Arte popular só com o povo no poder. Folhetim. Folha de São Paulo, 1978 (entrevista) Chico Buarque. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007).

Assim, os teatrólogos operam no material histórico pesquisado, resignificando o episódio das Invasões Holandesas, ocorridas no século XVII, com o objetivo de relativizar o conceito de traição, à luz de sua própria contemporaneidade, como asseverou Guerra, no mesmo ano da publicação da peça:

> [...] parece que Calabar veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um terna filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. Você pode citar Jane Fonda.[220]

Guerra alude, no trecho acima, ao caráter ambíguo da traição. Existiria a traição útil? A lembrança da atriz norte-americana Jane Fonda é esclarecedora, pois ela materializa, na década de 70, por seu comportamento combativo contra a Guerra do Vietnã, a relatividade do conceito de traição. Seria ela uma traidora da pátria? Ou uma inconformada patriota? Mas, principalmente, a quem mais seria atribuído a alcunha de traidor?[221]

Em *Calabar*, tanto Buarque quanto Guerra procuram, insistentemente, construir uma atmosfera em que reine a perfídia, no discurso e nas ações perpetradas pelos outros personagens da peça. A manobra cênica do "efeito de distanciamento", empregada ao longo do drama, busca provocar no leitor/expectador uma auto-reflexão acerca de temas ordinários, como a traição, nos primeiros anos da década de 1970. O artifício já havia sido aplicado na montagem "Arena conta Zumbi"(1965) – personagem histórico outrora aviltado, e, hoje considerado herói nacional – que igualmente utilizavam o material histórico para relativizar as verdades consagradas, através da

---

[220] A RODA VIVA DE CALABAR: Dialética da traição. **DCE – PUC**, Rio de Janeiro, 1973.

[221] Alguns anos depois, Guerra em depoimento voltaria a exemplificar sua compreensão acerca do conceito de traição, como se comprova a seguir: "Eu não consigo tirá-lo da discussão da traição. Quer dizer, em que medida o alemão que está obedecendo ao governo do Terceiro Reich, obedecendo ao governo, ele está servindo à pátria, ele não está traindo a pátria. Ele está obedecendo o seu governo legal, constituído por lei, pelo voto popular. Enfim, quer dizer, está tudo dentro das regras do jogo. E o cara que, de repente, se opõe a isso, está traindo a legalidade, a ordem estabelecida. Não está obedecendo o governo. Então, quer dizer, é esse conceito mais moderno da coisa que seria importante discutir. Quer dizer, se fosse no nível da Alemanha Nazista, qual é o conceito? O cara dizia: "Não, traidor é quem trai Alemanha". "Não, traidor é quem trai o Nacional – Socialismo, o Terceiro Reich". "Não, traidor é quem trai Hitler." "Traidor é quem trai o governo". "Traidor é quem trai..." Quer dizer, a coisa... o cara está traindo em vários níveis. Quer dizer, esse julgamento, o direito do cidadão julgar a validade de um governo, a validade de sua fidelidade como cidadão de um país". (Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.)

indiferença cênica em relação a caracterização da cor dos personagens, que representariam as personalidades históricas do tempo do Quilombo dos Palmares.

O recurso brechtiano inicia-se na apresentação do personagem português frei Manoel do Calado/Salvador. Sua primeira aparição ocorre durante um banquete orgiástico, organizado pelos invasores flamengos, em que o personagem holandês garante: "Em nome das Índias Ocidentais, e também da Holanda, respeitosamente eu me dirijo a vossa mercê, certo que tais companhias, não lhe vão parecer demais". (p. 6) Nota-se que a palavra "companhia" fora escrita em letra minúscula, atribuindo a ela uma duplicidade de sentido, entre a Companhia enquanto sociedade comercial e o ato de acompanhar. Um equívoco do revisor? Ou uma troça em relação à "companhia" das grandes corporações estrangeiras no cotidiano nacional?

Retorno à peça. O sacerdote reclama da profanação do cálice, cheio de vinho, alegando que o cálice significa um objeto sagrado para a tradição católica. Arrependido, o chefe neerlandês pede perdão, e confidencia: "Que fique entre nós dois. Eu mesmo sou católico romano e se sirvo ao holandês na guerra é apenas por interesse [...] mas assim que me pagarem hei de ir a Roma buscar o perdão do Papa pela culpa que caí". (p. 8)

Delações, deserções, hipocrisia, interesses escusos, tudo isto, se desenvolver-se-á na maior parte das falas. Um jorro contínuo de traições inundando por completo a peça *Calabar*, mas com evidente propósito de refletir sobre tema oportuno – e caro às Forças Armadas, posto que naquele tempo o Brasil estava sob a disposição de generais-presidentes. – dos difíceis dias vividos no início da década de 1970.

Mais tarde, na peça, Sebastião do Souto ardilosamente, com o auxílio do Frei, convence, pessoalmente, o chefe holandês a cair em uma armadilha. O traiçoeiro embuste custará à vida de Calabar. Já Anna de Amsterdam, que havia permanecido no palco, exalta o seu descomprometimento cantando:

> Quando perco alguma guerra,
> Eu não perco a profissão.
> Muda só minha bandeira
> Como muda o rufião. (p 10)

Assim, Buarque e Guerra desenvolvem cenicamente a proposição da relatividade da traição, posto que a polissemia do conceito depende do juízo de quem a define. Na seqüência, entram os soldados Henrique Dias, Filipe Camarão e Sebastião do Souto cantando a "Canção dos Heróis". A representação cênica das três raças: o negro,

o indígena e o branco, respectivamente, figuram a composição básica da miscigenação ocorrida no Brasil. Desse modo, eles personificam, na realidade, toda a nação brasileira.

Seguramente uma resposta figural à cédula de 500 cruzeiros lançada pelo governo federal em virtude das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil em 1972.

Obtive a rara nota, com o propósito de analisá-la convenientemente. Com ela em mãos, percebo que a cédula mereceria uma verdadeira análise semiótica, algo digno de um produtivo ensaio. Em linhas gerais, vê-se que a estampa contém as faces em transmutação e progressão do indígena, do branco, e do negro, até ao resultado final deste hibridismo rácico: o brasileiro. No verso, constata-se igualmente uma representação simbólica do território brasileiro, retratando os "Brasis" do descobrimento, do comércio, da colonização, da independência e por fim da integração, esta última, diga-se de passagem, importante meta do governo militar, tendo como principal exemplo, a construção da rodovia Transamazônica, iniciada em 1970 e concluída em 1974, portanto período de escritura da peça.

Aliás, são incessantes as referências sutis, como estas, a questões vividas pelos autores naquele Brasil do início de 1970. Característica essa que transforma a peça *Calabar* em valioso material de pesquisa histórica, assim como comentou o diretor teatral Fernando Peixoto durante a releitura da peça, já no final da década de 1970, juntamente com Guerra e Buarque: "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".[222] Durante a leitura, do trecho que refere-se às virtudes físicas dos indígenas, Buarque recorda-se de um fato curioso: "Essa é uma piadinha.[...] Treinar índio para mandar para as Olimpíadas, você lembra? (risos)".[223]

Os heróis do panteão da historiografia nacional, Dias e Camarão não escapam da resignificação operada pelos escritores. Ora, enquanto o negro traía seus descendentes africanos, aliando-se ao português escravocrata, o aborígine também atraiçoava seu povo e sua cultura, através de sua desaculturação. Aliás, o tratamento

---

[222] diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

[223] Ibid.

dado pelos autores aos personagens, concorda perfeitamente com a sentença brechtiana: "Infeliz o país que tem necessidade de heróis".[224]

Até então, o leitor/expectador terá a concreta impressão de que, a partir de outro ponto de vista, todos os personagens da peça traem, sem exceção, reiterada pela fala do próprio personagem Mathias de Albuquerque, algoz de Calabar: "[...] estranha terra, esta, em que se cultiva com tanto gosto a arte de delatar. Muito estranha esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem as palavras traição. (leva o bacalhau a boca) Magro!". (p. 13)

Seguramente uma representação alegórica da época vivida pelos dramaturgos, pois sobre este frenesi de denúncias, o pesquisador Ventura recupera um depoimento colhido em 1967, de um militar espantado pelo grande número de traidores que o procurava:

> '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'.[225]

Assim como uma "epidemia de traições" que assolou as províncias brasileiras do Nordeste do Brasil, no século XVII, a perfídia também era uma moléstia que se alastrava vertiginosamente pela nação, no período que engloba a escritura da peça. E desta maneira, fora escolhida por Buarque e Guerra, para ser o mote principal de *Calabar*, como alvo de intensa relativização. Como fica evidenciado no diálogo a seguir:

> MATHIAS – Mas vem cá... esse traidor...
> FREI – Calabar?
> MATHIAS – Não, o outro. O nosso. O que está com eles. Quero dizer, o que nos mandou o recado.
> FREI – Ah, sim, Sebastião do Souto.
> MATHIAS – Esse traidor é de confiança? (p. 13)

Depois desta irônica conversação, o leitor/expectador constata uma escancarada incoerência. O próprio general Mathias de Albuquerque, na peça, de nacionalidade brasileira, defensor da colônia luso-espanhola dos invasores batavos, é acometido por uma súbita crise de consciência, profetizando seu sonho colonialista:

---

[224] Fala constituinte do texto dramático *Galileu Galilei* (1938) de Bertold Brecht.

[225] VENTURA, Z. **1968:** O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 187.

"Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal. Ainda vai tornar-se um imenso Portugal". (p. 14.)

Na música "Fado Tropical", o oficial militar expõe ao leitor/expectador seus conflitos íntimos ao ser grato à sua "Mãe gentil" (relação evidente com o Hino Nacional brasileiro, letrada por Joaquim Osório Duque Estrada: "Dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria Amada, Brasil!") ao mesmo tempo que a deixa consternada por sua traição, pois afiança: "Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal". (p. 14)

Assim, entende-se que Mathias de Albuquerque, nesta canção – reforçada pela feliz interpretação do próprio moçambicano Ruy Guerra, com seu forte sotaque lusitano –, demonstra sua fraqueza "como se estivesse contaminado por aquilo que Calabar sentiu e por que lutou, Mathias, ao menos no plano sentimental, quase chega a fazer uma opção pelo Brasil".[226]

Assim, os autores, em contraposição ao tema traição, afinal *Calabar*, "permite a discussão do nacional como valor não definido; ou como valor negativo. Preocupa-se com a emergência de uma identidade nacional em perspectiva histórica",[227] inevitavelmente mergulham na questão do patriotismo.

Um assunto extremamente presente naqueles anos em que a nação estava sob tutela de um ufanista Governo Militar, onde era necessário ocupar as trincheiras para "combater os ataques dos inimigos de nosso país".[228]

Neste período, os militares festejaram o sesquicentenário da Independência do Brasil, comemorado pomposamente em setembro de 1972. Enquanto isto, jovens de todo o país entoavam o Hino Nacional, no princípio das aulas, em educandários de toda a nação. Em casas, estes mesmos garotos ajudavam seus pais a colarem nos vidros adesivos com o *slogan* "Brasil, ame-o ou deixe-o".[229] Por toda a cidade difundiam-se

---

[226] RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque.** 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, f. 65.

[227] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 170.

[228] GEISEL, 1970 apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 201

[229] Buarque recém chegado de seu auto-exílio em Roma, comenta sobre seu estranhamento e atitude, ao deparar-se com esta realidade: "Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os 'Brasil, ame-o ou deixe-o', ou ainda 'ame-o ou

campanhas como "o Brasil é feito por nós", "Ninguém segura este país", "Este é um país que vai pra frente" ou, "Brasil: ame-o ou deixe-o" fortalecidas, extraordinariamente, pelo progresso via arbítrio, e volumoso endividamento externo da economia brasileira:

> [...] superada a fase depressiva do ciclo, a economia nacional se reanimou e ingressou no auge das altas taxas de crescimento do período de 1968-1974, que a imprensa internacional batizou de 'milagre econômico'. Os profissionais de classe média encontravam ofertas cada vez maiores de bons empregos e se reduzia o desemprego dos operários. Havia intensa procura de operários qualificados e, mesmo com o rígido arrocho legal, a tendência do mercado empurrava para cima a média do salário real.[230]

Além do êxito econômico, o Regime Militar também se apropriou dos efeitos da euforia da conquista do tricampeonato mundial de futebol, disputada no México em 1970, (a primeira transmitida ao vivo), convidando 90 milhões de compatriotas: "Vamos todos juntos, pra frente Brasil, Brasil". Diga-se de passagem, não fora a primeira vez, e tampouco a última, em que uma Copa do Mundo fora usada demagogicamente como instrumento político.

A cultura brasileira absorve este "Brasil grande". Na música, um surto de uma produção musical de cunho nacionalista, representadas principalmente por Dom e Ravel com canções totalmente voltada ao tema, como "Eu te amo meu Brasil", composta em 1970, e consagrada pelo grupo Os Incríveis.[231]

Nesta onda nacionalista que inundava o país, a mesma atmosfera atingia os artistas na produção de longas-metragens patrióticos, estrelados por astros da TV, como "Independência ou morte" (1972) de Carlos Coimbra, ou anos mais tarde, o dispendioso e desconhecido filme "Batalha dos Guararapes" (1978) dirigido por Paulo Thiago, e com o apoio do governo militar. Aliás, auxílio este que justifica, sobremaneira, a intransigente postura do exército brasileiro frente aos fatos retratados na peça *Calabar.*

---

morra' nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. 'Muito bem, é aqui que eu vou viver'. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você".* (O Globo, 1979 apud MENEZES, 1982, op. cit.,p. 36.)

230 GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 158-159.

231 No ano seguinte, Chico Buarque, manifestava seu parecer sobre maus compositores (não somente no aspecto técnico da criação, mas o criativo, como por exemplo, a opção pelos temas), citando a dupla como exemplo: "Esses que estão aí são muito ruins. Don e Ravel são horrorosos, e são primários, entende? São compositores de colégio" (BUARQUE, C. Bondinho. Dezembro de 1971. (entrevista) **Chico Buarque** Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007).

Contudo outros artistas inconformados, em contraposição, empregavam o material nacional como reflexão crítica daquele período, como foi o caso das montagens "Arena contra Zumbi" (1965), dito alhures, e "Arena conta Tiradentes" (1967). Assim como eles, Buarque e Guerra também apropriam-se da temática nacionalista, tratando de resignificá-la à luz de seu tempo, no epicentro daquela atmosfera ufanista. A idéia original foi do cineasta, inicialmente para uma película, para posteriormente, em parceria com compositor, transmutar-se em peça teatral.

De volta ao texto dramático, Calabar já fora capturado. Rendido, o chefe holandês negocia o destino do prisioneiro com Mathias, grotescamente, ao mesmo tempo em que defecam. Fica tratado que o trânsfuga será entregue a mercê d'El Rey. Em seguida, entram as personagens Dias, Camarão e Souto, puxando Anna pelos cabelos. Todos travam confuso diálogo.

> MATHIAS – Já sei você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes.
> SOUTO – Obrigado, mas...traidor?
> FREI – Não, quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela.
> MATHIAS – Traidor é quem trai Portugal.
> FREI – Sutilezas históricas, Excelência.
> CAMARÃO – Traidor é quem trai Jesus Cristo.
> DIAS – Traidor é quem trai a Pátria.
> SOUTO – Traidor é Calabar. (p. 25)

O conceito de traição novamente é relativizado, pois cada um defende o que é traição segundo seus próprios interesses. O diálogo supracitado, com cada personagem opinando sobre "Traidor é quem...", demonstra justamente a falta de clareza no julgamento das atitudes de deslealdade no século XVII, com vias a refletir sobre estas atitudes, no início da década de 1970.

A perfídia prossegue na peça. É a vez de Mathias que trai o chefe holandês, e resolve executar pessoalmente Calabar. Era necessário confessá-lo. Porém, antes Mathias declara ser, naquele momento, plenipotenciário de Portugal, "de aquém e de além-mar em África. Cabo Verde, Açores, Angola e Moçambique". (p. 27)

A megalomania de Mathias representa um forte paralelo com as estreitas relações políticas entre a Ditadura Brasileira e a lusitana, haja vista que no período de escritura da peça, 1972, Portugal, ainda detinha o domínio colonial de vários territórios ultramarinos, como é o caso de Moçambique, terra natal de Guerra (como nós, um ex-

colono de Portugal).[232] Aliás, a ligação com a História política de Portugal amplia-se quando identificamos o contentamento pessoal de Buarque a partir da versão original[233] de "Tanto Mar" (1975), composta pelos versos:

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim
Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim
Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar
Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

A letra demonstra artisticamente (e claramente) o posicionamento político de Buarque em relação à política de Portugal, e, alegoricamente a equiparação com a realidade brasileira ("sei que há léguas a nos separar, tanto mar, tanto mar"), este, somando-se com a sólida postura anti-colonialista de Guerra.[234] Assim, é justo afirmar

---

[232] Sobre sua formação cultural Guerra esclarece: "Como eu estava envolvido em problemas de ordem política, a emancipação de Moçambique, a sua independência e processos políticos, então não me interessei pelo cinema português. Primeiro por política – era a época da ditadura de Salazar –, e eu era contra Moçambique -colônia, e também porque o cinema português não tinha uma grande expressão. Ademais, eu não tinha a menor identidade com a realidade portuguesa, pelo menos através da literatura que a gente conhecia. Em contrapartida, toda a minha geração em Moçambique lia muitas revistas brasileiras que chegavam por lá, O Cruzeiro, Cinemundo, Almanaque. Consumíamos muita literatura brasileira como Jorge Amado, Erico Veríssimo, e poetas como Bandeira. Então tínhamos uma grande identidade com o Brasil, além da própria música. Nesse sentido, o Brasil sempre foi uma espécie de possibilidade, em razão da independência de Moçambique ser um projeto, à época, extremamente remoto. (Disponível em: <http:://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

[233] Esta letra foi vetada pela censura federal, sendo gravada apenas em território lusitano, em 1975. A segunda versão, saiu apenas 1978, obviamente em um novo contexto, pois a direita já havia desviado o curso revolucionário dos acontecimentos em Portugal, por isso a nova letra demonstra visivelmente o desencanto do compositor, ficando assim: "Foi bonita a festa, pá / Fiquei contente / E inda guardo, renitente / Um velho cravo para mim / Já murcharam tua festa, pá / Mas certamente / Esqueceram uma semente / Nalgum canto do jardim / Sei que há léguas a nos separar / Tanto mar, tanto mar / Sei também quanto é preciso, pá / Navegar, navegar / Canta a primavera, pá / Cá estou carente / Manda novamente / Algum cheirinho de alecrim" (Disponível em: <http:://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

[234] Sobre isto Guerra revela: "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.)

que *Calabar* teria sido urdida sob os efeitos da ditadura Brasil-luso-moçambicana, afinal "todos os governos brasileiros apoiaram Portugal na sua guerra contra os africanos. Desde 1964, faziam isso por solidariedade ao anticomunismo de Lisboa".[235] Em vista disso, a peça transmuta-se também em um preâmbulo da derradeira queda do Regime Salazarista a partir do golpe do dia 25 de abril de 1974, desencadeado pela Revolução dos Cravos.

Sobre as vigorosas relações entre a peça e a ditadura lusitana, bem como os efeitos no Brasil, dos acontecimentos políticos posteriores ao golpe, Buarque corrobora para minha leitura afirmando que:

> [...] 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 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.[236]

E, no ano seguinte, para o regozijo do africano Ruy Guerra, a proclamação da independência de Moçambique depois de séculos de repressão e de pungentes batalhas contra associações nativistas – daí o pedido de Buarque: "Sei que estás em festa, pá / Fico contente / E enquanto estou ausente / Guarda um cravo para mim", pois, seguramente, o compositor também almejava colocar as singelas flores, no cano dos fuzis dos militares brasileiros.

Volto ao texto: durante a confissão, Calabar recusa-se a citar nomes de supostos traidores que muito interessavam a Albuquerque, não obstante, revela perigosa informação ao seu confessor frei Manoel Calado, que a transmite a Mathias: "Excelência, cuidado. Segundo o que me disse Calabar, os grandes culpados não estão na arraia miúda. O que ele me deu licença que lhe contasse são coisas pesadas, que eu gostaria de tratar consigo em particular". (p. 30) A confissão do mestiço refere-se à gananciosa aristocracia rural, que primeiro opôs-se, e depois aliou-se aos invasores batavos, para, no final, endividados, expulsá-los, concretizando a chamada "Restauração Pernambucana" (1654).

---

[235] GASPARI, E. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Cia. das letras, 2003, p. 365.
[236] BUARQUE, C. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

Esta fala suscita importantes reflexões acerca da relação passado/presente. Os teatrólogos seguramente, inspirados pelo contexto histórico em que estavam imersos, abordam a responsabilidade de alguns membros da sociedade, fora da arraia-miúda, isto é, a camada mais baixa da população brasileira, como, por exemplo, as relações estreitas entre os órgãos repressores do governo e grandes empresários do país, como fica evidente na explicação da manutenção financeira da Operação Bandeirantes (OBAN), famigerada instituição contra-revolucionária, fundada a 29 de junho de 1969:

> 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. Na coleta das contribuições se mostrou especialmente interessado e ativo o industrial Henning Boilesen, presidente da Ultragás.[237]

Ou então, Peri Igel, outro traidor da pátria, este também fora da arraia-miúda, "dono do grupo petroquímico Ultra, fornecedor das refeições Supergel do DOI [Destacamento de Operações Internas]",[238] órgão responsável direto por inúmeras atrocidades, dentro dos porões do Regime Militar. Unidos a eles, também estariam outros grupos representativos da sociedade, como líderes políticos, membros da *intelligentsia* brasileira, religiosos, e tantos outros, que não pertenciam à arraia-miúda como alegoricamente Calabar se referia. Inclusive, representando cenicamente, o apoio civil ao regime militar.

Adiante, Bárbara se destaca dos moradores, e em verso, provoca:

> Certo. Certo.
> Não tem culpa arraia-miúda.
> Não tem culpa arraia-miúda.
> Arraia-miúda não muda,
> Arraia-miúda está muda. (p. 30)

A citação alude, em outro nível, a ampliar a definição a arraia-miúda, destacando o inconformismo das classes menos abastadas, mas nem por isso miseráveis, pois sendo a peça destinada a um espetáculo teatral, pressupõe que a mensagem tinha como alvo os espectadores, membros da classe média, aliás, alvo principal das críticas

---

[237] GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 157. Ver também GASPARI em *A Ditadura escancarada*: "outro grupo estava de olho em Henning Albert Boilesen, um norueguês que chegara a presidente da Ultragás e diretor da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Era ativo colaborador do DOI". (GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 305.)

[238] GASPARI, 2002, op. cit., p. 395.

alegoricamente construídas, como constata-se na explicação de Buarque, sobre a mesma fala de Bárbara: "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".[239]

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 na gestão de Médici, em que ele deparou-se com um grupo eufórico de brasileiros, em uma churrascaria portenha, cantando música ufanistas, extasiados pelo Milagre Econômico.[240] 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.[241]

Como se estivesse explicando a inspiração criadora dos versos "A arraia-miúda não muda / Arraia-miúda está muda". Na seqüência da transcrição do depoimento, Guerra completa a fala analisada:

> [...] 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.[242]

Mas que ficasse bem claro que todas estas informações fossem encobertas durante o chamado Regime de Exceção, pois como Mathias determinou na peça: "que não se toque mais nesse assunto para não levantar poeira, porque muitos desgostos e trabalhos podem vir daí". (p. 31) Em seguida, ajoelha-se e confessa sua culpa, por mais uma vez ter pensado em sua terra, o Brasil, e declara: "Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!". (p. 31)

---

[239] diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

[240] BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

[241] Revista Afinal, 1987 Disponível em: <http:://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[242] Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

Neste caso um real elogio à traição. A consciência culpada por querer o bem de sua terra, acima dos interesses de um regente. Um recado direto aos generais-presidentes e a seu séqüito que insistiam em transformar uma *res publica* em uma *res privata*, atendendo a seus próprios interesses e a do capital estrangeiro.[243]

Adiante, Mathias, em um arroubo de culpa, clama ao Frei – outrora confessor de Calabar – por clemência: "Me perdoe. Caso contrário eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, que se atreve a pensar e agir por conta própria". (p. 32) Os criadores teatrais Buarque e Guerra, nesta fala emblemática, evidenciam, figuramente, as contradições humanas que estavam presentes na sociedade em que viviam. Os teatrólogos escancaram o conflito íntimo de brasileiros, como Mathias na peça, que perseguiam e executavam brasileiros, que almejavam convictamente, como Calabar, outros caminhos para uma vida melhor.

Esta importante cena, construída ficcionalmente a partir de registros históricos oriundos do século XVII, revelam simbolicamente detalhes do Brasil contemporâneo dos autores, que testemunhavam e denunciavam o colonialismo baseado na avassaladora subserviência da nação a corporações internacionais, principalmente, a estadunidense.

Não sem propósito, alguns anos antes da escritura da peça, em uma tarde ensolarada do Rio de Janeiro, aos gritos de "você que é explorado, não fique aí parado", uma bandeira norte-americana fora encharcada de gasolina e ordeiramente incendiada[244] na famosa Passeata dos 100 mil, ocorrida em 1968, – portanto poucos anos antes da elaboração da peça *Calabar* – da qual faziam parte inconformados setores da sociedade, como, por exemplo, estudantes, profissionais liberais, intelectuais, educadores, padres e artistas, e dentre eles o próprio Buarque, entre outros.

A politização dos dramaturgos materializa-se na fala de Mathias que roga ao Frei seu indulto pela "desgraça de ter sido fraco e ter hesitado, ainda que, por instantes, em seguir as regras do jogo. Pois Deus sabe que...", (p. 32) e completa com a máxima, juntamente com o sacerdote: "O que é bom para Portugal é bom para o Brasil". (p. 32)

---

[243] Já em época mais democrática, no ano da abertura política, mais de dez anos depois de *Calabar*, o compositor Chico Buarque recordaria as negociatas estabelecidas durante os *Anos de Chumbo*, através do samba-enredo "Vai Passar" (1984): "Num tempo / Página infeliz da nossa / história / Passagem desbotada / na memória / Das nossas novas / gerações / Dormia / A nossa pátria mãe tão / distraída / Sem perceber que era / subtraída / Em tenebrosas / transações". (Disponível em: <http:://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

[244] VENTURA, Z. 1968 – O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 164.

A sentença supramencionada fora resignificada na fala dos personagens a partir de uma verdadeira declaração feita por Juraci Magalhães – militar e político, após o Golpe de 1964, de cuja articulação participou, foi embaixador do Brasil nos EUA e desempenhou as funções de ministro da Justiça e posteriormente das Relações Exteriores no governo do general-presidente Humberto Castelo Branco (1964-1967) – afirmando que "O que era bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil".

A apropriação da frase desta destacada figura da política brasileira daquele tempo sugere importante relação passado/presente, pois alude à escalada para o autoritarismo, representada pela adoção da Lei de Segurança Nacional, adotada durante a Ditadura Militar que, na prática, consistia em um instrumento legal de perseguição a outros "Calabares", contribuindo para o fim do Estado de Direito no Brasil.

Além do mais, a assertiva de Juraci Magalhães, colaborador ativo do governo de Castelo Branco, fora dada após o reconhecimento legal do Golpe pelas autoridades governamentais dos Estados Unidos. Não há dúvidas do interesse estadunidense pelos acontecimentos, como comprova o documento "Um Plano de Contingência para o Brasil (A Contingency Plan for Brazil)".[245] A própria historiografia conta-nos da operação secreta, batizada pelo sugestivo nome de *Brother Sam*. O plano consistia no envio de uma força-tarefa da marinha de guerra dos EUA ao litoral brasileiro para apoiar os "irmãos" militares sul-americanos.

Com o objetivo de compreender a historicidade da peça, é possível identificar outras interpretações a respeito da frase "O que é bom para Portugal é bom para o Brasil". A estudiosa Nunes aponta para um outro significado mais profundo, este voltado para a questão da Identidade Nacional.[246] Sua preocupação visa refletir sobre os valores coletivos de uma nação, sendo estes elaborados e fornecidos pelas elites a toda uma sociedade, como ocorreu durante o Regime Militar com a massificação de símbolos pátrios.

---

[245] As investigações sobre este período avançaram depois da lei estadunidense de liberdade de informação. Enquanto pesquisava, acompanhei atentamente a referência a um documento de 11 dezembro de 1963, e escrito pelo embaixador norte-americano no país Lincoln Gordon, divulgado nacionalmente por um importante periódico nacional, reforçando o envolvimento dos EUA no golpe militar de 1964. (Cf. DÁVILA, S. Plano dos EUA antecipou ação dos militares. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A12-13, 16 jul. 2007.)

[246] Importante salientar que a abordagem da questão da Identidade Nacional é complexa e estou ciente de que a mesma mereceria mais algumas linhas, o que não será possível dada a extensão limitada deste trabalho.

Destarte, a autora analisa a frase como uma indicação cuja construção de nossa "brasilidade" esta profundamente atrelada aos outros, e não a nós mesmos. Proposição que igualmente concordo, pois, culturalmente, – elemento importante da Identidade Nacional – assim como os personagens da peça, o leitor/expectador irá admitir ser também um traidor de sua própria cultura nacional, ao consumir os valores estrangeiros.

De volta à orientação dada pelo texto dramático, algumas falas depois, Calabar é morto "sem a presença do povo, na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas". (p. 32) Note-se que a presença do povo é inconveniente, já que, consultando o filósofo Michel Foucault, a respeito dos últimos passos de um condenado.

> [...] se a multidão se comprime em torno do cadafalso, não é simplesmente para assistir ao sofrimento do condenado ou excitar a raiva do carrasco: é também para ouvir aquele que não tem mais nada a perder maldizer os juízes, as leis, o poder, a religião. O suplício permite ao condenado essas saturnais de um instante, em que nada mais é proibido nem punível. Ao abrigo da morte que vai chegar, o criminoso pode dizer tudo, e os assistentes aclamá-lo.[247]

No caso do condenado ocorreu o que chamamos atualmente de "queima de arquivo". Calabar sabia demais. Perceba que o velho temor dos "juízes, as leis, o poder, a religião" ainda persiste durante o emprego da força, como ocorreu durante os "Anos de Chumbo", pois do contrário, qual seria o porquê dos interrogatórios, nos porões, na calada da noite? Segundo Vidal-Naquet, a partir de seus estudos sobre a Ilíada de Homero, "a noite não é o momento da guerra heróica",[248] desse modo, a fala acima de Mathias de Albuquerque estabelece fortes relações com o Estado de Exceção, onde opositores não gozam de direito, a propósito, orientação comum em regimes totalitários.

A execução sumária ocorre juntamente com a representação cênica da indiferença (porque não dizer apatia) da população brasileira frente o arbítrio daqueles duros anos de "Ditadura Escancarada", como percebe-se na indicação de cena a seguir:

> Rufo de tambor e morte de Calabar. Os três guerreiros se imobilizam, um ao lado do outro: Camarão, os olhos baixos, as costas da mão cobrindo a boca; Dias, uma das mãos cobrindo os olhos; Souto, a cabeça caída sobre o peito, às duas mãos escondendo os ouvidos. O conjunto sugere a imagem dos três Macaquinhos de Marfim. (p. 42)

---

[247] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 55.

[248] VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 59.

A didascália construída por Buarque e Guerra, além de extremamente apropriada para a construção dramática, evidencia, mais uma vez, o profundo conhecimento de mundo dos dois artistas. Isto porque a elaboração cênica inspirada nos famosos macaquinhos Mizaru, Kikarazu e Iwazaru – como citamos no capítulo "O Elogio da Criação" –, é, em verdade, uma representação vigorosa da indiferença da população em relação ao arbítrio, figurada pelos três principais troncos raciais, formadores da nação brasileira: o indígena, o negro e o branco, respectivamente. Bárbara, presente na cena, canta "Cuidado", ilustrando esta análise. Confira:

> Ninguém sabe de nada.
> Ninguém viu nada.
> Ninguém fez nada.
> Ninguém é culpado.
> Bichos de estimação,
> Nesse jardim,
> Cuidado
> Estão todos gordos.
> Sempre cem por cento cegos,
> Cem por cento surdo-mudos.
> Cem por cento sem perceber
> A agonia
> Da luz
> Do dia.
> Você,
> Seu ventre inchado,
> Ainda vai gerar
> Um fruto errado.
> Um bonequinho,
> Um macaquinho de marfim,
> Castrado (p. 42-43)

Alegoricamente, esta canção representa uma verdadeira ode à indiferença frente aos rumos do Brasil pós-1964. Algumas falas adiante, Bárbara incansável, volta-se para o público, como indica a marcação de cena, e reconhece: "Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais". (p. 47) Esta oração, produzida a partir dos escritos de Erasmo de Rotterdam, é apropriada e resignificada, transmutando-se no próprio lamento dos dramaturgos frente ao estado de impassibilidade que atacava parte da população brasileira, sobretudo os formadores de opinião do país. O tema sempre foi caro a Guerra. Recentemente questionado sobre as influências temáticas no cinema francês, o cineasta disparou:

> Mas, de qualquer maneira, o que eu condenava na atitude dos intelectuais franceses era justamente um apolitismo extremamente político, que é essa questão de manter-se à margem dos grandes fatos

> políticos, revelando uma atitude política extremamente marcada de desconhecimento de uma realidade vital. O cinema francês nunca tratou da guerra da Argélia, nem da temática dos imigrantes. São sempre problemas, na área intelectual, vinculados à estrutura mental do pequeno-burguês.[249]

Em um outro contexto, Guerra expõe suas convicções sobre a função social da intelectualidade, tópico freqüente na peça. Menezes capta muito bem este debate, afirmando que: "os autores tratam dos problemas do intelectual participante, nos seus impasses e indefinições dilacerado entre o imobilismo dos três macaquinhos de marfim, cego, surdo e mudo diante do morto".[250]

Adiante, após um acorde marcial, como sugere a marcação de cena, eis que Nassau anuncia sua chegada. Teatralmente, uma ampliação da ação dramática. Historicamente, um dilatamento do conceito de traição por intermédio de sua relativização. A partir de então, este entre outros temas interligados, como o patriotismo, são revistos sob outra ótica, como identificamos no frevo "Não existe pecado ao sul do equador", cantado por Anna de Amsterdam, não por acaso por uma meretriz que, por definição, seria aquela que se vendia por dinheiro, por isso, a música achincalha as relações comerciais e políticas com o exterior, pautadas pelo espírito ordinário e subserviente, pelo qual são estabelecidas, como sugere os versos: "Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho, um riacho de amor. Quando é missão de esculacho, olhai, sai debaixo, eu sou embaixador". (p. 50)

No texto dramático, as aleivosias permanecem em profusão. O personagem Frei, que outrora fizera parte do séqüito do chefe Mathias de Albuquerque, é convidado pelo invasor Maurício de Nassau para se fixar junto de seu palácio. O sacerdote agradece, e desembaraçadamente, beija as mãos de seu novo soberano.

Em seguida, Bárbara faz amor com Sebastião do Souto, traindo a memória de Calabar, ao deitar-se com o próprio homem que conspirou por sua morte. Porém ao comparar com seu falecido companheiro, a amante, torna-se a porta-voz dos dramaturgos, quando elogia a "traição" de Calabar:

> Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcagüete. Sebastião, tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você

---

[249] Disponível em: <http:://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

[250] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 172.

> sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra e não a bandeira. Em vez da coroa, a terra. (p. 63)

O convite de Bárbara – em verdade, o *alter ego* de Buarque e Guerra – convoca os tantos "Soutos" contemporâneos dos dramaturgos, que tirem as "botas", fazendo uma referência alegórica as forças armadas, e a necessidade de que pensem como cidadãos, e, junto com outros membros da sociedade, verdadeiramente se comprometam com a "terra" em que vivem.

Em falas como esta, temos a nítida impressão de que os teatrólogos, com o objetivo de discutir o conceito de traição, cenicamente, procuraram refletir sobre a escolha de Calabar a partir de suas convicções nativistas, afinal, historicamente, suas reais motivações até hoje são obscuras. Contraditoriamente, as palavras do próprio diretor do espetáculo, ao afirmar que Calabar: "[...] acreditou que os holandeses pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa".[251]

Aliás, a citação do encenador de *Calabar*, reforça o pensamento – sutil é verdade – de que os criadores teatrais, mesmo cientes do obscurantismo das reais motivações da deserção, figuramente, desenvolvem a proposição de que o "traidor" teria optado pela administração neerlandesa. Portanto, uma traição justificada pela ciência de que o jugo holandês teria sido melhor para o Brasil.

Esta conjectura é reforçada, pelo texto, portanto por Buarque e Guerra, quando Nassau, como se estivesse respondendo a *Calabar*, afirma:

> Não, não morreste em vão.
> Ou será em vão que rasguei esses trópicos.
> Será em vão que adivinhei a terra nova,
> **Que beijo a terra que beijavas,** (grifo nosso)
> E essas palavras serão vãs
> De um holandês sem palavra. (p. 49)

Mas, além desta proposição que ficcionalmente fora empregada com o objetivo de legitimar a opção pela resistência de tantos "traidores da pátria" durante a Ditadura, a fala de Bárbara revela também, alegoricamente, outro aspecto importante daquele tempo: a efemeridade dos governantes, bandeiras e sistemas políticos: os "reis de

---

[251] PEIXOTO, F. **Teatro em Pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 153.

passagem" como ela própria diz. Aliás, esta é uma questão inerente ao perfil psicológico da personagem. Seguramente, a personificação desta postura dos autores. No caso de Buarque, basta recordar os conhecidos versos "Apesar de você, amanhã há de ser, outro dia" para se certificar disto.

Algumas falas depois, Bárbara trava o esperado embate com o personagem Frei, através de um simbólico diálogo, justamente abordando este aspecto, e que peço licença para citar na íntegra:

> BÁRBARA – Padre... Padre Manoel do Salvador!
> FREI – Ele mesmo...
> BÁRBARA – Tá me reconhecendo?
> FREI (evasivo) – Me lembro de a ter visto...
> BÁRBARA – Por aí.... O meu nome. Sabe o meu nome?
> FREI – Devia?
> BÁRBARA – Não. Padre, eu quero lhe confessar...
> FREI – Bem, amanhã...
> BÁRBARA – Agora.
> FREI – Aqui...
> BÁRBARA – Aqui.
> FREI – Para receber os sacramentos....
> BÁRBARA – Eu não quero receber nada.
> FREI (surpreendido) – Eu pensei...
> BÁRBARA – Só quero que me responda: O que é que o Senhor, Padre, está fazendo com os holandeses?
> FREI – Não vejo porque lhe havia de responder...
> *Afasta-se alguns passos*
> BÁRBARA – Padre! O meu nome é Bárbara.
> *Frei olha-a atentamente*
> BÁRBARA (irônica) – É, Bárbara...
> FREI (indeciso) – A Bárbara...
> BÁRBARA – Essa mesma... Não dá pra reconhecer, né?
> *Frei tem um gesto evasivo*
> BÁRBARA – estou bonita?
> FREI – Diferente.
> BÁRBARA – Acertou. Diferente. E o Padre, está igual?
> FREI – Sempre o mesmo... e com Deus.
> BÁRBARA – Padre, eu queria saber uma coisa... É muito importante...
> *Fala baixo como se tivesse medo de ser ouvida. Mas a intenção de deboche é evidente.*
> BÁRBARA – .... Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo.:. Com os portugueses...depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses... Como é que faz com a sua consciência?
> FREI – Você está bêbada.
> *Bárbara solta uma gargalhada.*
> BÁRBARA – E Deus proíbe falar com uma bêbada... É isso, Padre?
> FREI – Não, Deus não proíbe, mas o bom senso, sim.
> BÁRBARA – Padre. Se um dia o rei me chama e manda matar o vizinho e eu mato... E depois o rei morre, vem um novo rei e diz que o vizinho tinha razão... Como é que eu faço? Se o rei tem sempre

> razão?... Me confesso?... Esqueço?... E o morto, Padre? O que é que a gente faz do morto?
> FREI – Você....
> BÁRBARA – Eu sei... estou bêbada. O mundo é perfeito, os reis não tem defeitos e eu estou bêbada. E Calabar morto.
> FREI – Porque merecia.
> BÁRBARA – É... porque acreditava no holandês... E agora o Padre está aí com eles, bem alimentado, em paz com a sua consciência...
> FREI – Calabar traiu...
> BÁRBARA – Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída. (p. 85-86-87)

A relação passado/presente está evidente nesta longa citação. O confronto entre a porta-voz de Buarque e Guerra, na peça, e o sacerdote, representa o embate entre os dramaturgos e tantos outros contemporâneos daqueles tristes tempos, que ajustaram suas convicções a partir de suas próprias contingências e que, apesar disso, permaneceram sempre "os mesmos" e "em paz com a sua consciência...". E quando, estas mesmas contingências se alteraram, os teatrólogos perguntam: "O que é que a gente faz do morto?". Uma seqüência de falas proféticas de Bárbara, pois hoje, distanciados daqueles dias, compreendemos que os reis sãos outros, mas o reino continua o mesmo. Portanto, como estariam a consciência daqueles que lesaram seus próprios compatriotas sob as ordens de um agora rei deposto?

De volta à peça. Outro personagem, o Consultor, torna-se importante na compreensão da historicidade da ação dramática, pois se antes restringia-se a rezingar a cada intento de Maurício de Nassau, posteriormente, passa a criticar desveladamente o conde alemão. De pronto, o fidalgo indaga ao fiscal holandês: "Espera um pouco. Afinal você está aqui ou lá?". (p. 72) Conquanto ele responde estar nos dois continentes. Maurício então determina: "Pois ponha de vez os pés neste chão e veja o que estamos realizando, mesmo sem auxílio de lá". (p. 72)

Em verdade, mais um recado, figuradamente urdido, às corporações multinacionais, como o Fundo Monetário Internacional (FMI) caracterizado por suas constantes exigências em troca de cooperação financeira. Não á toa, de volta a peça, Anna de Amsterdam, canta a canção de sugestivo título: "Vence na vida quem diz sim". A música, com sua mensagem visceral, enquadrinha os brasileiros que, naquele tempo, da escritura da peça, optaram pela subserviência com o propósito de "triunfarem na vida", transparecendo, mesmo assim, uma consciência imaculada.

Concluindo o círculo de traições entre os personagens da peça, Nassau declara: "[...] agora, constato que tudo, mesmo aquilo de que ainda me orgulho, pode ser

classificado de traição". (p. 89) Por isso, análogo a Mathias que no princípio da peça compartilhava seu sonho colonialista, na transformação do Brasil em um "Império Colonial" (não impensado o mesmo ator representaria ambos os personagens), o governador também vaticina: "Esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso canavial". (p. 90)

Seguramente, a constatação de que os prognósticos do representante da Holanda seriam realizados, pois passados três séculos, o Brasil, fundamentalmente, ainda demonstra sua fragilidade produtiva, vinculada a monocultura e aos interesses externos. Prova disso, como enunciamos do preâmbulo de nosso trabalho, foi a visita do presidente norte-americano no Brasil com vistas a negociar a produção de bio-combustíveis para os monopólios americanos, dando prosseguimento ao processo sutil, já encetado há anos, de transferências das usinas de cana-de-açúcar para o controle estrangeiro. Lamentável constatar que toda a exploração perpetrada por aristocratas rurais, durante toda a História brasileira, agora serão processadas em patamares muito mais elevados e, pasmem, por "senhores de engenho" que nem mesmo moram no Brasil.

Não a esmo, no prelúdio da peça, o Coro brada em uníssono: "Pois o mais importante culto / é o açúcar, que é nosso", (p. 7) recordando a campanha nacionalista "O petróleo é nosso" durante o período estadonovista. Desta maneira, o Coro, enquanto espectador privilegiado, cumpre um papel preponderante em *Calabar*, assumindo a função de comentador do desenvolvimento da ação dramática. Diga-se a propósito, sua função fora evidenciada pelo diretor Fernando Peixoto, por ocasião da leitura do texto dramático, na preparação da segunda montagem, juntamente com os autores Buarque e Guerra. O encenador na ocasião asseverou: "No fundo, se não houver um coro, digamos, usando uma palavra meio primitiva demais, um cantador, um personagem comentando criticamente com a platéia o que está sendo dito vai ter que ser transado. Entende? [...] alguém têm que assumir uma posição crítico-narrativa".[252] Ainda no depoimento, questionado por Guerra sobre o papel do Coro, o diretor afirma ser ele o personagem imponderável.

Em seguida, Bárbara, o *alter ego* dos autores, como se estivesse fazendo outro presságio, este mais ditoso, declara: "Um dia este país há de ser independente. Dos

[252] Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for". (p. 90)

No fim, Nassau despede-se. O Frei volta-se para a multidão e os "consola": "Tenha fé, irmãos. O que é bom para a Holanda é bom pro Brasil!". (p. 92) Já Bárbara, volta-se para o público e declara: "Esperais um epílogo [...] E lugar do epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, oh celebérrimos iniciados nos mistérios da traição". (p. 93). Todos cantam a música "O Elogio da Traição":

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
O que é bom pro Gabão é bom pro Brasil
[...]
O que é bom pra mamãe é bom pro Brasil
O que é bom pro neném é bom pro Brasil
O que é bom pra fulano é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil. (p. 93)

A fala do diplomata Juraci Magalhães, citada noutro lugar, transforma-se na base para a canção. Todavia, neste último verso, Buarque e Guerra deixam os parênteses inventivamente vazios, aguardando apenas serem preenchidos pelo leitor/espectador, com qualquer outro modelo para o Brasil, seja a sociedade estadunidense, como asseverava Magalhães, ou qualquer outro. A composição, segundo a pesquisadora Rocha, "traduz a repetição da própria trajetória do Brasil, que busca em outras nações a sua identidade, sem conseguir uma definição absoluta de si mesmo".[253]

Tortura figurada

Os manuais de História não conseguem transmitir o horror de uma guerra como ocorreu durante as Invasões Holandesas, ocorridas no Nordeste brasileiro, no início do século XVII. Mas para Buarque e Guerra, esse conflito violento e sanguinário poderia ser facilmente resignificado, com o propósito de retratar outro momento cruento da História pátria: a violência durante o Regime militar. Veja, a primeira cena da peça é descrita da seguinte maneira, pela rubrica:

---

[253] ROCHA, E. S. **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, f. 101.

> Mathias, rosto ensaboado, navalha na mão e bandeira rubro-verde servindo-lhe de babador. Um vassalo segura um espelho que o reflete de corpo inteiro. Mais adiante o escrivão, pena de pato na mão. Noutro canto, dois soldados apertam o garrote sobre um prisioneiro louro, que solta um grito lancinante. (p. 2.)

A marcação de cena torna-se a primeira referência à tortura, artifício corriqueiro nas ditaduras. Mais tarde, Mathias de Albuquerque entoa a canção "Fado Tropical". A composição é entrecortada pela fala do próprio general, que, em forma de irônica lamúria, aborda a sentença do antropólogo lusitano Jorge Dias: "para o português o coração é a medida de todas as coisas" ou então, o conceito de "homem cordial", desenvolvida por Sérgio Buarque de Hollanda, em sua profunda obra "Raízes do Brasil": Confira:

> MATHIAS (falando com emoção, permanecendo o fundo musical de melosas guitarras) – Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em tortura, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora. (p. 14)

Certos de que "A cordialidade é uma máscara que ainda utilizamos para esconder as nossas formas de dominação e de exclusão",[254] o triste lamento do oficial da resistência portuguesa – certamente uma contribuição mais atuante a partir das experiências vividas pelo moçambicano Guerra, naquele tempo ainda colônia de Portugal, na composição deste fado – demonstra, contraditoriamente, que mesmo estando absorvido com tarefa do castigo corporal, ainda sim, é acometido por profundo sentimentalismo, revelando que "com a mesma dureza com que a força esmaga os vencidos, embriaga aquele que a possui, ou julga possuí-la. Ninguém a possui verdadeiramente".[255]

A interpretação da fala-desabafo, na gravação da música, é feita pelo próprio dramaturgo Ruy Guerra, que reforçado por seu natural sotaque lusitano, realiza uma representação pungente. A canção pretende discutir a incompatibilidade entre as atrocidades cometidas nos porões da ditadura e o conjunto de qualidades morais adquiridas pela criatura humana. Adiante, Mathias entrecorta novamente a canção,

---

[254] DE DECCA, E. S. **IHU On-Line**. Disponível em: <www.unisinos.br/ihuonline/uploads/edicoes>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[255] WEIL, S. A Ilíada ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Seleção e apresentação de Ecléa Bosi, tradução de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 325.

agora com um discurso lírico, orientado pela imagem do "bom português", e com o mesmo tom de comiseração do início da letra:

> Meu coração tem um sereno jeito
> E as minhas mãos o golpe duro e presto.
> E tal maneira que, depois de feito,
> Desencontrado eu mesmo me contesto.
>
> Se trago a mãos distante do meu peito,
> É que há distância entre intenção e gesto.
> E se meu coração nas mãos estreito,
> Me assombra a subia impressão de incesto.
>
> Quando me encontro no calor da luta
> Ostento a aguda empunhadura à proa,
> Mas o meu peito se desabotoa.
>
> E se a sentença se anuncia bruta,
> Mais que depressa a mão cega executa
> Pois que senão o coração perdoa. (p. 15)

A citação nos convoca a pensar a relação passado/presente representada na engenhosa composição. Uma representação alegórica da incompreensão dos dramaturgos Buarque e Guerra, em admitir como o homem moderno, primogênito das idéias do século XVII, de tolerância e da igualdade, tão propaladas por Voltaire e tantos outros filósofos das luzes, poderia seviciar (ou exterminar) o outro em troca de algo, como aconteceu no Brasil pós-64, principalmente na coercitiva gestão do presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985) amparadas pelo Ato Institucional N.º 5, o famigerado AI-5. Foucault talvez possa esclarecer, quando escreveu que "o suplício tem então uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante",[256] ou seja, a tortura também é um agente de poder.

Os teatrólogos convidam o leitor/expectador a refletir em como não existir nenhum escrúpulo no homem, que volta para casa, beija sua companheira e brinca com seus petizes, depois de molestar uma presa política, por horas afinco, através de descargas elétricas em seu corpo? Seria como declarou o personagem Henrique Dias: "A guerra tem todos os direitos"? (p. 34) Ora, "[...] é comum condenar a tortura com juízos éticos e morais. De todas as linhas de resistência a essa praga, a corrente moral é

[256] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 46.

provavelmente a que exerce a maior atração, mas também a de influência menos mensurável".[257]

Esta ambigüidade do seviciador é explicada também pelo filósofo Jean Paul Sartre, ao escrever que "A tortura não é desumana; é simplesmente um crime ignóbil, crapuloso, cometido por homens [...]. O desumano não existe, salvo nos pesadelos que o medo engendra".[258]

A referência à tortura prossegue no texto dramático, no instante em que Mathias, convoca o personagem Frei para escutar a confissão de Calabar, o que, de fato, ocorreu historicamente. Contudo, este episódio é resignificado por Buarque e Guerra, com o objetivo, sutil, de abordar a questão da tortura, pois, em seguida, como se estivesse representando um comandante do DOI[259] (Destacamento de Operações Internas), na peça, Mathias ordena a seu soldado Sebastião do Souto: "... antes ou depois da confissão, tanto faz, proceda como é de uso nessas ocasiões, sem que os que mandam saibam disso, para que ele não carregue para o túmulo alguma informação do interesse geral que eu represento (Souto sai)". (p. 27) A relação passado/presente é evidente.

Algumas falas depois, Mathias ordena a execução de Calabar na calada da noite, como havia determinado. Logo, em seguida, Bárbara canta a bela música "Tatuagem" Nela acompanhamos os versos iniciais: "Quero ficar no teu corpo feito tatuagem/ Que é pra te dar coragem/ Pra seguir viagem/ **Quando a noite vem**". (p. 32-33) (destaque nosso)

Os belos versos aludem aos perigos enfrentados pelo guerrilheiro no longínquo século XVII. Instigante é a constante utilização do léxico "noite" pelos letristas. O termo já havia sido usado na letra de "Cala a boca, Bárbara": "Cala a boca / **Olha a noite** / Cala a boca". (p. 5) (destaque nosso)

---

[257] PETERS, Torture, p. 81 apud GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia. das letras, 2002, p. 18

[258] SARTRE, 1958 apud Ibid., p. 19.

[259] Sobre os DOIs, Gaspari escreve: "Seria muita ingenuidade acreditar que os generais Emílio Médici e Orlando Geisel criaram os DOIs (destacamento de operações de informações) sem terem percebido que a sigla se confundia com a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo doer. Por mais de dez anos essas três letras forma símbolo de truculência, criminalidade e anarquia do regime militar". (Ibid., p. 175.)

O que teria de tão perigoso nesta "noite"? Curioso é o emprego deste mesmo substantivo em outras composições feitas por Chico Buarque em um período definido, da qual as composições da peça, com a co-autoria de Ruy Guerra estão inseridas.

Observe, na letra da emblemática "Apesar de Você" (1970), composta logo após seu retorno do auto-exílio na Itália,[260] Buarque escreve: "Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia / Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia / Como vai proibir / **Quando o galo insistir / Em cantar**". (destaque nosso) Nesta canção o letrista não cita o termo "noite" é verdade, mas a sugere, através do canto da ave, popularmente conhecida por anunciar o fim do período noturno. Já na música "Cálice" (1973), feita no período de publicação da peça, identificamos no verso: "De que me vale ser filho da outra / Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta / Como é difícil acordar calado / **Se na calada da noite eu me dano**", (destaque nosso) a clara referência aos perigos da noite.

No mesmo intervalo de tempo, agora protegido pelo fictício pseudônimo de Julinho da Adelaide/Leonel Paiva, observamos na letra de "Acorda Amor" (1974) as linhas: "**Acorda amor** / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / batendo no portão, que aflição", (destaque nosso) sugerindo ao leitor/ouvinte o estorvo em sonhar com uma visita "inesperada" durante à noite.

Ora, este substantivo feminino, segundo os lexicógrafos significa o período que transcorre entre o ocaso e o nascer do sol, em um determinado ponto da Terra. Simplificando: o espaço de tempo em que o Sol esta abaixo do horizonte. Porém, nos mesmos dicionários, o termo noite também pode significa trevas. Seguramente a verdadeira acepção dada por Buarque nestas composições supracitadas, como é o caso de "Tatuagem", esta, composta em parceria com Ruy Guerra. Portando, artisticamente, a palavra refere-se aos perigos da máquina repressiva criada para garantir o *establishment* do Regime Militar.

---

[260] Sobre as motivações que culminaram na composição da música, Buarque revela: "Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os 'Brasil, ame-o ou deixe-o', ou ainda 'ame-o ou morra' nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. 'Muito bem, é aqui que eu vou viver'. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você*". (**O Globo**, 15 jul. 1979 apud MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 36.)

Muitas laudas depois, Sebastião do Souto durante uma conversação com Bárbara, começa a cantar a música "Você vai me seguir":

> 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. (p. 60)

Figuradamente representada como canção de amor, a letra possui aproximações fortíssimas com as sessões de interrogatórios de opositores do regime. Assim, como declara a renitente Bárbara ao negro Henrique Dias, de que haverá sempre "um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito". (p. 38.)

Com a chegada do Conde Maurício de Nassau ao Brasil no drama, a temática da tortura se arrefece (mais uma evidência da recepção da positividade do período nassoviano para os dramaturgos). Até o final da peça, percebe-se o abrandamento das alegorias relacionadas à violência corporal, com exceção da canção "Cobra de Vidro", entoada por Bárbara, rememorando o falecido companheiro, e garantindo ao leitor/espectador que "não basta enforcar, 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", (p. 90) e em seguida canta para, igualmente, concluir esta análise:

> Aos quatro cantos o seu corpo
> Partido, banido.
> Aos quatro ventos os seus quartos,
> Seus cacos de vidro.
> O seu veneno incomodando
> A tua honra, o teu verão.
> (com coro) Presta atenção!
> Presta atenção!

Aos quatro cantos suas tripas
De graça, de sobra.
Aos quatro ventos, os seus quartos,
Seus cacos de cobra.
O seu veneno arruinando
A tua filha e plantação.
(com coro) Presta Atenção!
Presta atenção!
Aos quatro cantos seus ganidos,
Seu grito medonho.
Aos quatro ventos os seus quartos,
Seus cacos de sonho.
O seu veneno temperando
A tua veia e o teu feijão.
(coro) Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção! (p. 90-91)

Sobre a composição, o depoimento de Peixoto retrata objetivamente o significado real da alegoria examinada: "a cobra de vidro, que fala uma das canções, estava partida aos pedaços, as pessoas estavam sendo presas, banidas, sob arbitrárias alegações de traição aos interesses nacionais".[261]

Carlos "Calabar" Lamarca

Hoje, para um leitor/expectador, que tenha conhecimento da disputa de poder, travada durante o Regime Militar, revelando determinado conhecimento da recente história brasileira, será simplesmente impossível desassociar, na peça, o personagem Calabar, do guerrilheiro Carlos Lamarca. O que dirá então aqueles que a leram no calor do início dos anos de 1970.[262]

O compositor Buarque, muitos anos depois, livre dos tentáculos da repressão, confirmaria esta identificação: "Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça".[263] O co-

---

[261] PEIXOTO, F. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota em 1 de maio de 2001. Não publicado.

[262] Gorender em "Combate nas Trevas" explique que "Lamarca começou sua trajetória de revolucionário já malsinado pela unanimidade dos meios de comunicação social. Desenharam sua imagem pública como a de traidor, bandido inescrupuloso e assassino perverso. A fama de campeão de tiro reforçou imagem tão negativa". GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 188.

[263] ZAPPA, R. **Chico Buarque**. 6. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 192.

autor da peça, Ruy Guerra, e diretor de "Os Fuzis" (1964) – uma representação antecipada dos conflitos travados entre grupos sociais e militares – recentemente questionado por uma educadora, sobre este paralelo, garantiu: "É evidente que se não tivéssemos pensado todo o resto do mundo teria pensado. É uma questão muito próxima. É uma imagem muito próxima".[264]

Logo no início do texto dramático, o general Mathias de Albuquerque prescreve uma missiva para Calabar, porém em seguida, corrige: "Não! (pausa) Capitão Domingos Fernandes Calabar". (p. 2.)

Esta é a primeira aproximação com Lamarca, já que, o mesmo atingiu o posto de capitão no exército, e, não identificamos a patente de capitão a Calabar em nenhum momento que o mestiço foi reportado no material histórico consultado pelos dramaturgos-pesquisadores. Diga-se de passagem, enquanto pesquisava, acompanhei a notícia da concessão feita pela Comissão de Anistia a patente de coronel para o falecido combatente. A Comissão também admitiu a condição de perseguidos políticos de Maria Pavan Lamarca, viúva do guerrilheiro, e seus filhos, César e Cláudia, referentes aos 11 anos em que estiveram em Cuba. A decisão gerou reações no exército, como a do presidente do Clube Naval, almirante-de-esquadra da reserva Júlio José Pedrosa, ao declarar que a resolução foi um "deboche", pois "no caso do capitão Lamarca, não há nenhuma condição de ele ser general porque é um desertor, ele abandonou a Força". Para o presidente do Clube Militar, general da reserva Gilberto Figueiredo, Lamarca traiu a pátria.[265] A notícia indica como a disputa pela memória se processa anos após os "Anos de Chumbo".

Após terminar a carta, o personagem Mathias prossegue lamentando-se pela deserção de seu ex-soldado. Pergunta-se continuamente: "Porque é que ele foi para lá". (p. 3.) Ora, se na peça, para o comandante português, fica claro as razões da deserção, ao ditar ao escrivão, que as dívidas de Calabar serão perdoadas, presumo que suas lamentações, referem-se aos prejuízos militares que sua escolha provocou. Historicamente, a deserção representou uma guinada para os neerlandeses na posse do Nordeste brasileiro, no século XVII, como abordamos no capítulo anterior.

---

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

[265] COMISSÃO de Anistia declara Lamarca coronel do Exército. **Folha de São Paulo,** São Paulo, p. A14, 14 jun. 2007.

Da mesma forma, Carlos Lamarca representou pesada baixa ao Estado, após abandonar em 1969, o quartel de Quitaúna, em Osasco, São Paulo, levando em uma Kombi, um carregamento de armas e munições. A partir de então, o agora "capitão da guerrilha" Lamarca, participou de várias ações armadas, como o desvio de armamentos e munições, quando ainda era oficial militar, e os assaltos confiscatórios de dinheiro, já na clandestinidade, visando derrubar o regime militar, implantado no Brasil, a partir de 1964. Assim como Mathias de Albuquerque, na peça, possivelmente algum membro do exército também teria dito "Porque é que ele foi para lá?"

Outras ações ficaram célebres com o planejamento do confisco do cofre do ex-governador de São Paulo, Ademar de Barros.[266] Com o tempo "a imprensa lhe atribui a autoria de praticamente todas as ações armadas dentro ou fora de São Paulo. Lamarca, ao mesmo tempo, transforma-se em símbolo da revolução junto à esquerda".[267]

De volta a peça, o comandante continua a queixar-se recordando as habilidades físicas, e ao comentar sobre sua notabilidade com a arma de fogo, ao comentar que "onde punha o olho punha a bala", (p. 3.) estabelecemos outra forte relação com Lamarca, posto que, o mesmo fora campeão de tiro no exército. Segundo biógrafos "foi o melhor do regimento: venceu um torneio interno de tiro e representou o II Exército num campeonato em Recife".[268]

Em uma de suas primeiras ações armadas, como membro da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), Lamarca fora designado para dar cobertura, durante um assalto a um banco. Na saída, para defender um militante, o guerrilheiro atira na nuca, e no rosto de um guarda-civil. No dia seguinte a imprensa divulgava a ficha do desertor:

> Carlos Lamarca, 'João', filho de Antônio Lamarca, natural do Rio de Janeiro, nascido a 27-10-37, ex-capitão do Exército, título de eleitor n.º 12.562, de 1-6-60. É branco, magro, 1,70 m de altura, olhos escuros. Nervoso e exímio atirador. Autor do roubo de armas do 4.º

---

[266] O historiador Gorender explica que logo após a fusão da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e o COLINA (Comando de Libertação Nacional) na VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária), "seguiu-se quase de imediato a mais importante ação da nova organização: a expropriação do cofre da residência de Ana Capriglione, pessoa da intimidade do ex-governador paulista Ademar de Barros [...] Retirado da mansão e levado para um aparelho, o pesado cofre revelou que a operação valera dois e meio milhões de dólares. Aparentemente, resultado fabuloso: a VAR-Palmares não mais precisaria arriscar-se em assaltos a bancos. Os fundos disponíveis lhe permitiam sustentar-se por muito tempo e preparar a guerrilha rural". (GORENDER, J. Combate nas trevas.3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 188).

[267] VENTURA, Z. **1968**: O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 59.

[268] JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 40.

> Regimento de Infantaria de Quitaúna, e dos assaltos e bancos na Rua Piratininga no dia 9.[269]

Seguramente, retornando à peça, vê-se uma situação lamentável. Algo que as contradições de Mathias não o deixavam compreender Calabar, se não "como um bicho esquisito destas terras, que pensa dum jeito impossível de pensar". (p. 4) Verdadeiramente, um mestiço desobediente e incompreensível por optar, como Lamarca, pelo inconformismo e pela insubordinação.

Adiante, no texto, após uma fala do Frei, surge Bárbara, a companheira do renegado, que canta "Cala a Boca, Bárbara". A conhecida canção já fora objeto de análise a partir do viés estético, no capítulo anterior, doravante, será analisado a partir da relação passado/presente que a mesma comporta.

A composição, extremamente simbólica, alude aos atributos de um guerrilheiro, que de fato Calabar o foi, principalmente no período em que esteve na resistência contra a invasão batava. Porém, a composição desta música, por volta de 1972, por artistas politizados e informados das ações das guerrilhas e da contra-guerrilhas – período, a bem da verdade, do declino da luta armada[270] – apresenta este contexto, alegoricamente urdidos na canção.

Por trás de uma música extremamente erotizada, exaltando os atributos de seu amante, Bárbara, de igual modo, revela as qualidades de seu guerrilheiro. Relendo os versos da canção, no capítulo anterior, fica patente que "está projetado todo um problema que é o da esquerda armada pós-68, da guerrilha. Calabar era um guerrilheiro, a mulher que aí aparece é a guerrilheira, identificada à luta".[271] Desse modo fica compreensível, a declaração de que nas "Nos colchões de terra / Nas bandeiras, bons lençóis", referindo-se a devoção à pátria real no primeiro verso, e no segundo, desprezando a representação simbólica da pátria corrompida.

Menezes em uma pesquisa posterior a obra "Desenho Mágico", defronta-se novamente com a música em questão, acrescentando outras reflexões concernentes ao tema analisado. Se não vejamos:

---

[269] Ibid., p. 55.

[270] Esta afirmativa foi apropriada da proposição elaborada pelo historiador Jacob Gorender, na obra "Combate nas Trevas" afirmando que: "A esquerda brasileira de inspiração marxista pegou duas vezes em armas. Em 1935 e em 1968-1974". GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 248.

[271] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 173.

> Essa terra/mulher não há de ser considerada só do ponto de vista telúrico, mas também do político: é a terra pátria, pela qual vale a pena lutar. Calabar era um 'guerreiro', ao mesmo tempo que 'parceiro', e a mulher que aí aparece é a guerrilheira, misturada ao combate e identificada com o país pelo qual se luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-terra, possuidora de trincheiras/entranhas (povoada de ais). As bandeiras estão para os lençóis, assim como as trincheiras estão para as entranhas. Ao registro telúrico, somou-se não apenas o erótico, mas o político.[272]

O profundo paralelo de "Cala a boca, Bárbara" com a luta armada, reforça-se pelas aproximações entre a canção e o "Mini-manual do guerrilheiro urbano", escrita, supostamente, em meados de 1969, de autoria do militante Carlos Marighella. Nela, o autor escreve que um guerrilheiro deve "[...] ser capaz de longas marchas, suportar a fadiga, a fome, a chuva, o calor. Saber esconder-se e saber ser vigilante. Conhecer a fundo a arte de disfarçar. Não ter nunca medo do perigo. Agir tão bem de noite como de dia...".[273] Apesar de sua ampla divulgação na época, e de sua tradução para várias línguas, ignoro se Buarque ou Guerra tenham lido o folheto de cinqüenta páginas. Seja como for, as comparações são válidas, como comprovamos no trecho da canção abaixo:

> Ele sabe dos caminhos
> Dessa minha terra.
> [...] Ele sabe dos segredos
> Que ninguém ensina:
> Onde guardo o meu prazer,
> Em que pântanos beber,
> As vazantes,
> As correntes (p. 5)

A citação enunciada, demonstrada claramente que Bárbara confunde, eroticamente, os dotes de seu amante com as disposições de um guerrilheiro, sobretudo no campo. Eis outra forte vinculação com a imagem de Lamarca, já que, o mesmo sempre sustentou sua predileção pela guerrilha rural como ação revolucionária, segundo o próprio:

> É no campo que a exploração capitalista é mais desumana e ali se encontram os elos mais fracos do sistema capitalista, onde a repressão tem sido mais feroz em todas as lutas travadas. Existe todo um passado de lutas e organização do trabalhador rural, que a classe dominante omite na nossa história.[274]

---

[272] MENEZES, A. B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 127.

[273] MARIGHELLA, apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 143.

[274] JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 92.

Esta opinião ratificava-se, principalmente, por sua admiração pelo revolucionário argentino Ernesto Che Guevara, e por conseguinte, ao foquismo, "mito de que a Revolução Cubana chegou à vitória pelo poder mágico de doze ou dezessete sobreviventes da expedição do Gramma, iniciadores da luta na Sierra Maestra a partir do nada, a partir do zero".[275] Além do mais, esta profunda relação entre o campo e o ex-capitão do exército aprofundara-se quando o mesmo vivenciou uma intensa experiência numa campanha de guerrilha, no Vale do Ribeira, no interior de São Paulo, que "o convenceu mais ainda da potencialidade da guerrilha rural, convicção que difundiu através de relatos, comunicados e entrevistas publicadas no exterior".[276]

A relação passado/presente identificada nestes pormenores, contido neste documento/canção, é vigorosa. Inclusive pelo fato de Bárbara, companheira de Calabar na guerrilha, como a música denota, estabelece uma forte ligação com a militante Iara Iavelberg – amante[277] culta e atraente de Lamarca –, nacionalmente conhecida, naquela época, por estampar, junto com o guerrilheiro, centenas de cartazes de "Terroristas Procurados", espalhadas pelo governo com os dizeres: "Ajude a proteger a sua vida e a de seus familiares".

Figuradamente, Lamarca passa a inspirar atributos como o homem experiente, conhecedor de segredos que ninguém ensinava, tanto no amor ("Onde eu guardo meu prazer") quanto na guerrilha ("em que pântanos beber, as vazantes, as correntes"), posto que ambos, estiveram, brevemente, juntos no bucólico e despovoado Vale do Ribeira, no interior paulista, onde não me surpreenderia se ela, como Bárbara, tivesse declarado neste tempo:

> Ele é o meu parceiro,
> Nas campanhas, nos currais,
> Nas entranhas, quantos ais, ai. (p. 35)

Uma relação intensa que, supostamente, não seduziria apenas o olhar sensível de engenhosos dramaturgos, mas até a distinta esposa de um importante comandante do exército, que mais tarde declarou: "Eu admirava aquela mulher apaixonada".[278]

---

[275] GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 81.

[276] Ibid., p. 188.

[277] Os biógrafos de Lamarca, sobre sua espoca e amante, fazem a seguinte observação: "Com a Iara foi diferente. Muito diferente de Maria Pavan, um amor quase fraternal, como que uma irmã de criação. Iara não, era uma mulher ousada, atraente e com uma profunda formação teórica e política". (JOSÉ, E.; MIRANDA, **O Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 58.)

[278] USTRA, 1988 apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 355.

Mas, voltando-se ao texto dramático, constato que após a simbólica canção "Cala a boca, Bárbara", sucedem-se outros acontecimentos, que culminarão na prisão e execução de Calabar.

As formalidades que antecedem sua execução recordam a pena de morte de outro revolucionário. Este, porém, setecentista: Joaquim José da Silva Xavier, mais conhecido pelo epíteto Tiradentes, como atesto no capítulo anterior. Compare outra vez:

> Por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... (rufos)... que seja morto de morte natural para sempre na forca... (rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos... (rufos)... para que sirva de exemplo... (rufos) ... e a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas... (rufos)... e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração ... (rufos)... para que não perdurem na memória... (rufos)... (p. 33-34)

A citação novamente do fragmento tem como objetivo, penso eu, em reforçar a ligação dos dramaturgos, não com a guerrilha à risca[279] – convertendo a peça *Calabar* em um libelo da luta armada –, mas com o inconformismo, como Lamarca[280] referia tantas vezes no final de suas missivas: "Ousar lutar, ousar vencer".[281] Igualmente demonstrada pelo historiador Caio Prado Júnior, em uma entrevista, no ano de 1967: "[...] não devemos discutir a forma de luta, e sim começar a lutar".[282] Combate este travado pela justiça e transformação social, realizada tanto por um alferes, quanto um por artista, como o próprio Buarque explica, já em tempos mais brandos:

> Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a

---

[279] Observem, não há nenhuma menção a palavra "guerrilha" ou "luta armada" nas entrevistas concedidas por Chico Buarque entre os anos de 1966 até 2007 Disponível em: <http:://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[280] São freqüentes as referências ao despreparo intelectual de Lamarca (o contrário do notório repertório teórico de sua amante Iara Iavelberg). Contudo, nenhum de seus biógrafos contestam sua verve pragmática. Seguramente, um predicado altamente valorizado por Buarque e Guerra.

[281] Cf. JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 48, 50, 94 e 110

[282] REVISÃO, 1967 apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 230. Ainda, segundo Gaspari o autor de Formação do Brasil Contemporâneo foi processado por incitação subversiva, dois anos depois, por esta mesma entrevista, sobretudo pela resposta, cujo trecho foi aqui citado. O historiador foi condenado a pena máxima: quatro anos e seis meses de detenção, liberado apenas em 1971.

> contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores.[283]

A elevação da capacidade subversiva do homem, uma certa "desobediência civil",[284] como recentemente defendeu Guerra – não necessariamente partidária ou ideológica – está claramente representada na peça *Calabar*. No caso do artista, sua arma não será uma FAL (Fuzil Automático Leve) tantas vezes empunhada por Lamarca, mas o talento criativo como instrumento revolucionário, como explica novamente o compositor.

> A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram – não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo "canção de protesto".[285]

Contudo, muitas vezes, estes propósitos são aniquilados. Assim se sucedeu com Calabar, assim como ocorreu com Lamarca. Desse modo, não me surpreendi ao constatar que: "um capitão propôs o nome 'Calabar' para a operação, com o propósito de caracterizar a traição de Lamarca, e a maioria aprovou".[286] Mas antes que o nome execrável do renomado traidor, celebrado pela historiografia nacional, se referisse como uma antonomásia para Lamarca, o Major Cerqueira, incumbido da missão de caçar o ex-capitão do exército a vetou, batizando-a de Operação Pajuçara, como ficou conhecido pela posteridade.[287]

---

[283] BUARQUE, 1977 apud MARTINS, C. A. O Inconformismo Social no Discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, ano II, n. 2, p. 6, Abr./ Maio/ Jun. de 2005. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf Acesso em: 15 jul. 2007.

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

[285] BUARQUE, 1977 apud MARTINS, C. A. O Inconformismo Social no Discurso de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, ano II, n. 2, p. 6, Abr./ Maio/ Jun. de 2005. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf Acesso em: 15 jul. 2007.

[286] JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 154.

[287] Durante nossa pesquisa, a revista **Isto É** publicou, com exclusividade, o diário de Lamarca (39 trechos, redigidos entre 8 de julho e 16 de agosto de 1971), conseguidos por um oficial de alta patente do exército. No texto, naturalmente, consta trechos que tratam de seu relacionamento com Iara Iavelberg, contudo, o artigo também relata a narrativa dos últimos segundos de vida do guerrilheiro, atestados pelos seus algozes, mas que não possuem referência alguma. De toda forma, ei-lo: "Cerqueira indagou pelo nome: 'Capitão Carlos Lamarca!', identificou-se. A seguir perguntou onde estariam sua mulher e filhos: 'Em Cuba', respondeu. A última das perguntas: 'Você sabe que é um traidor do Exército brasileiro?' **Lamarca não respondeu,** segundo Cerqueira. De acordo com um militar que acompanhou os acontecimentos, a desfeita de Lamarca teria sido pior. Balançou os ombros e braços,

A personagem Bárbara, como se pudesse deparar-se com os caçadores de Carlos "Calabar" Lamarca, explica:

> Calabar também era um homem de guerra. Talvez nunca se acostumasse a dormir entre quatro paredes, num colchão de fato, longe do perigo e sem inimigo a lhe interromper o sono. Mas a guerra para Calabar tinha um sentido preciso. A tua guerra não interessa a ninguém. (p. 76.)

Um dado curioso, além do evidente quase anagrama entre Calabar e Lamarca, são os números que envolvem estes dois personagens históricos, e que não posso deixar de apresentar. Enquanto o soldado Domingos Fernandes Calabar fora executado com trinta e cinco anos, sendo três anos vividos no *front* flamengo, Carlos Lamarca fora alvejado contando com trinta e quatro anos de idade, após três anos vividos na clandestinidade, após sua deserção do exército brasileiro.

Retornando ao texto dramático, Mathias de Albuquerque, sorrateiramente, declara: "Calabar será executado sem a presença do povo, na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas", (p. 32.) lembrando diretamente a contemporaneidade dos criadores teatrais, quando da morte do ex-capitão do exército, fora publicado a ordem da censura:

> Por determinação do presidente da República, qualquer publicação sobre Carlos Lamarca fica encerrada a partir da presente, em todo o país. Esclareço que qualquer referência favorecerá a criação de mito ou deturpação, propiciando imagem de mártir que prejudicará interesses da segurança nacional.[288]

Destarte, tanto Calabar como Lamarca eram Cobra-de-vidro, como assevera o médico Dr. Afrânio Marciliano de Freitas, cirurgião encarregado de fazer intervenções plásticas no rosto do guerrilheiro em 1969: "Mataram Lamarca, mas o mito permaneceu. E com razão! Ele era um indivíduo carismático. Acreditava nas coisas. Mesmo sozinho, em vez de sair, recompor a coisa fora do país, ele preferiu ficar".[289]

---

no gesto de quem quer dizer 'e daí'?" (O DIÁRIO amoroso de Carlos Lamarca, o capitão da guerrilha do Brasil. **Isto É**, São Paulo, n. 1948, p. 41, fev. 2007.) (destaque nosso)

[288] COOJORNAL, 1979 apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 358

[289] O médico e atualmente Secretário Municipal da Educação de Uberlândia, neste interessante depoimento, descreve as conseqüências desencadeadas por seu envolvimento indireto na guerrilha. Seu encontro com Lamarca merece registro: "Neste momento, comecei a conversar com o homem que estava frente a mim. Uma figura magra, cansada, abatida. Alguém que comia e dormia mal. Uma fisionomia macilenta, magra, chupada e uma cabeça maravilhosa. Começas a conversar sobre o problema da guerrilha. Por quê? E ele tranqüilamente respondeu: è uma reação à repressão. Nós chegamos num momento em que eu e inúmeros companheiros acharam que é preciso reagir, senão o que há de melhor nesse país vai ser exterminado, vai ser vai ser liquidado". (PATRIOTA, R.; Gomes,

Vote Nassau

A segunda parte da peça *Calabar – O Elogio da Traição* é claramente uma representação artística da administração do conde João Maurício de Nassau-Siegen no chamado Brasil-holandês, no século XVII.

Cenicamente, seu aparecimento ocorre no dia seguinte, após a morte de Calabar. Suas primeiras palavras, ainda sem pisar no proscênio, indicam algumas indicações de como a figura histórica do governador europeu será resignificada alegoricamente pelos dramaturgos, com vistas a abordar questões, sobretudo, políticas do Brasil Militar do século XX.

A fala de Nassau anuncia: "Tu não morres em vão" fazendo referência ao falecido aliado neerlandês. Contrapondo ao desprezo dos primeiros holandeses que se depararam com o infeliz espostejado, aviltando seus restos mortais, o nobre, adverte, antes mesmo de chegar ao Brasil:

> Não, não morreste em vão.
> Ou será em vão que rasguei esses trópicos,
> Será em vão que adivinhei a terra nova,
> Que beijo a terra que beijavas,
> E essas palavras serão vãs
> De um holandês sem palavras. (p. 49.)

A fala de Nassau claramente demonstra justificar a morte de um combatente das tropas flamengas, mas como compreender que estes versos tenham sido ditos antes mesmo do plenipotenciário botar os pés no Brasil? Seria um mero revanchismo? Ou uma indicação de como os ideais de Calabar coadunavam com o pensamento do homem que estaria vindo governar a terra do falecido soldado?

Em entrevista, Guerra justifica a idéia preponderante de definir o mesmo ator para representar Mathias de Albuquerque e João Maurício de Nassau, pois "ambos são

---

A. R.; Menezes, M. A. Afrânio Marciliano de Freitas – o cirurgião de Carlos Lamarca narra suas experiências durante a ditadura militar. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 93, n. 4, ano 93, p. 88, 1999.) Impressionado com sua determinação, o médico resolve questiona-lo sobre o perigo e o sacrifício presente nas atitudes, e Lamarca responde: "Eu sei, mas alguém tem de fazer!Eu estou pronto para ser sacrificado. Eu não sou o mais preparado, o mais culto nem o mais brilhante [...] Eu era um militar que saiu outro dia, mas eu estou disposto a me sacrificar". (Ibid.) O cirurgião ainda acrescenta um dado curioso: "Quando saí da prisão, os jornais noticiaram: 'solto o cirurgião plástico que operou Lamarca, o Dr. Afrânio Marciliano de Freitas'. Imediatamente, a minha clínica começou a encher. Para minha surpresa, o número de mulheres de oficias do exército, da marinha e da aeronáutica era impressionante. Todo mundo queria me conhecer e operar com o sujeito que operou o **'monstro'** do Lamarca. Criou-se, nesse momento a lenda". (Ibid. 95-96) (destaques nossos)

colonizadores e vinculados aos interesses de suas metrópoles".[290] Ora, historicamente, sabemos, que tanto Holanda quanto Portugal, incorporavam as regras mercantilistas vigentes na Europa. E ainda, os dois, apresentam insegurança em relação a esta realidade, inclusive provocando, como narra a História oficial, processos administrativos contra eles próprios na Europa, cada um a seu tempo.

Concordo com Guerra, porém, contraditoriamente, mesmo vivendo neste período, e a serviço da Companhia das Índias, como agente colonizador, o governo nassoviano representou, inconteste e diferentemente da administração da família Albuquerque, um período de tolerância e retidão administrativa. Ora, negar esta proposição trata-se de clara negligência.

Durante todo o período de pesquisa, me perguntava, qual teria sido os efeitos na psique dos dramaturgos-pesquisadores, ao reportar em sua peça, a um ilustrado príncipe de Orange, que, com pouco mais de trinta anos, aportou em um ermo pedaço da costa sul-americana, empenhado-se desde o início, na valorização do conhecimento científico, na integridade política e na produção artística, ao ponto, por exemplo, dentre outras coisas, de financiar a vinda de uma trupe francesa de atores para se apresentarem aos seus súditos na primeira metade do século XVII? Ou então inaugurando a primeira liberal-democracia nas terras americanas? Acreditamos piamente que os sete anos e quatro meses da administração do nobre visionário não seria negligenciado por artistas sensíveis e politizados como Buarque e Guerra.

Assim, sustento a opinião de que ambas nações buscavam a obtenção máxima de lucros através do monopólio colonial entre outras modalidade mercantilistas, refletidas no nordeste Brasileiro primeiro pelos portugueses desde o século XVI. Porém, entremeando este período, a administração nassoviana significou historicamente, mas principalmente cenicamente, os anseios de justiça, tolerância e capacidade administrativa dos dramaturgos, naqueles insensatos anos de Ditadura Militar.

A pesquisadora Menezes confirma asseverando que "Chico Buarque e Ruy Guerra ressaltam bem a diferença da colonização proposta por Nassau e a que os portugueses realizavam".[291] Senão, veja.

---

[290] CALABAR revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 jul. 1973.

[291] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 171.

Logo na chegada do conde alemão, os dramaturgos teatralmente indicam por rubrica a presença de pintores e pesquisadores junto ao governador. No palco, o séqüito começa a modificar o cenário "introduzindo-lhe novas fachadas e atirando faixas coloridas" (p. 50) indicando logo na entrada de Nassau a positividade desempenhada pelo personagem na peça, pois no fim da cena, o palco está transformado... *L'imagination au pouvoir,* lembrando o Maio de 68.

Inquirido sobre estereótipos do Brasil contemporâneo, como a beleza da brasileira, a sonoridade da música nacional e o aprazível litoral, Nassau justifica: "Foi para retratar tanta beleza que eu trouxe pintores comigo. E arquitetos para construir palácios. E astrônomos para contar as estrelas. E botânicos para cheirar as matas. E naturalistas para estudar as aves...". (p. 51.)

Simbolicamente, os criadores teatrais inserem após esta fala, um papagaio como personagem, que subitamente solta um "Ôba": Esta interjeição, provavelmente, uma forte indicação à postura dos artistas em concordância com as benfeitorias propostas por Nassau.

Como entender as inúmeras linhas gastas no texto dramático, evidenciando minuciosamente, além das inovações científicas e artísticas, a intenção ou a construção de "aviários, jardins botânicos e zoológicos, orfanatos, hospitais, o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo" (p. 50), demonstrando em sua fala, sua preocupação em fazer felizes os moradores da Capitania dominada?

Como compreender, depois de mais um "Ôba" emitida pelo pássaro, Nassau ratificar em sua fala, que suas propostas de justiça, englobariam "todos os moradores, sejam eles portugueses, holandeses ou da terra, rico ou pobres, calvinistas ou católicos romanos e até mesmo os judeus"? (p. 52) Substituído pelo papagaio, os moradores ante as tantas demonstrações de probidade administrativa, ovacionam o representante da Holanda.

Seria alegoricamente um recado aos governantes daquele período? Seguramente, mais uma indicação da recepção do período nassoviano na construção alegórica da peça no início da década de 1970. Na seqüência, o personagem continua anunciando, agora na área econômica, que:

> Não vim trazer uma política de repressão. Reduzirei os impostos. Abrirei crédito para os lavradores. Garantirei a portugueses e brasileiros igualdade de direitos com os súditos das Províncias Unidas. E os moradores que, por desgraça de guerra, tiverem perdido suas casas e plantações têm a minha autorização para recuperá-las. (p. 52.)

Durante as leituras deste trecho, sempre me perguntava, qual teria sido o impacto da administração de Maurício de Nassau, um invasor é verdade, mas que, no apogeu do Absolutismo político, garantia tantos direitos aos seus súditos, para a consciência sensível e politizada de artistas como Buarque e Guerra?

Como escrever sobre tantas prerrogativas revertidas para o campo, no Nordeste do Brasil (incontestavelmente, sempre a região mais sacrificada do país) no longínquo século XVII, e não pensar nas Ligas Camponesas – no tempo de Jango – liderada entre outros, pelo advogado socialista Francisco Julião, que "sistematizou reivindicações inspiradas na concepção democrática da reforma agrária e ajustadas ao nível de consciência atingido pelas massas camponesas"[292] no mesmo Nordeste que outrora fora governado por Nassau.

Lembrando da mobilização social e política de diversos setores da sociedade brasileira, além da camponesa, neste período, que antecede a escritura da peça, estou certo de que a gestão de Nassau, provocou fortes reflexões sobre a arte de governar, como atesta a fala oportunamente elaborada do próprio personagem:

> Enfim, eu e meus conselheiros desejamos ardentemente mostrar nossa boa vontade para com os moradores de Pernambuco. Teremos os ouvidos atentos para remediar os males que surgirem. Tragam até nós as vossas aflições que tudo faremos para abrandá-las. Que todos se pronunciem sem qualquer constrangimento. (p. 53.)

É claro que também pode-se notar a vigorosa presença populista e demagoga na fala de Nassau, seguramente as marcas indeléveis do varguismo, e que foram herdadas por outro importante estadista, como fica evidente no trecho a seguir: "Para corrigir esse estado de coisas, recebi o mandato de governar-vos por cinco anos. Mas pretendo realizar cinqüenta anos em cinco". (p. 52)

A veemente alegoria do plenipotenciário Conde João Maurício de Nassau associada à figura do ex-presidente da República Juscelino Kubitschek é muito clara, ultrapassando a mera coincidência histórica do contrato originalmente assinado pelo governador em administrar o Brasil-holandês por um lustro.

Sem dúvida, na peça, esta referência à contemporaneidade dos autores comprova-se no trecho supramencionado, a referência ao conhecido *slogan*. mas também persiste em muitos outros partes do texto dramático, como, por exemplo, na

---

[292] GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 38.

postura moderna e o discurso desenvolvimentista de Nassau, logo após sua chegada, remetendo diretamente ao conhecido "Plano de Metas" juscelinista.

Não cansarei de afirmar que é exatamente neste aspecto que a peça *Calabar – O Elogio da Traição* destaca-se. Ora pela construção criativa, tomando o processo histórico e seus personagens como alegoria do presente dos autores, urdindo inventivamente material historiográfico, contemporâneo e ficcional, ora por se transformar, ainda que tardia, em importante fonte de pesquisa histórica.

Voltemos a relação passado/presente identificada na personagem Maurício de Nassau e JK. A transferência da sede do governo até então em Olinda para Recife, edificando no seu interior uma nova cidade, em uma ilha praticamente desabitada denominada Cidade Maurícia (Mauritzstad) pelo regente remete-nos a empreitada de Kubitschek que, da mesma forma deslocou do Rio de Janeiro, todo o aparelho administrativo do país, para o ermo planalto central, com a construção de Brasília. Se não, veja-se:

> E na ilha de Antônio Vaz ergueremos uma nova cidade, projetada conforme os mais modernos conceitos de urbanismo, do loteamento ao traçado racional de suas avenidas, desde o embelezamento de seus parques até o escoamento de seus esgotos. E a essa nova e grandiosa cidade permito-me dar o nome de Cidade Maurícia. (p. 53.)

Ambos estadistas, cada um no seu tempo, procuraram introduzir a concepção da urbe planejada. A exemplo de Nassau que não apenas delegou as obras de fundação da Cidade Maurícia a engenheiros flamengos, mas acompanhou pessoalmente os trabalhos, como certifica-se no capítulo anterior, Juscelino Kubitschek incumbiu o urbanista Lúcio Costa, o paisagista Burle Marx, e o arquiteto Oscar Niemeyer no delineamento de uma nova capital federal. O primeiro se notabilizou por seu notável Plano Piloto, o segundo por uma dimensão nova, no campo do paisagismo, enquanto o terceiro realizou o arrojado parque arquitetônico. Brasília como a Cidade Maurícia, também abrigou seus "palácios", como o Alvorada, além do parque zoobotânico e igualmente suas vias amplas, e o colosso Eixo Monumental.

Seria coincidência histórica, ou talento criativo a imbricação de tantos elementos? Observe-se, ainda. A própria sugestão de construção de uma nova cidade como sede do governo geral, fora feita por Juscelino em um comício na cidade goiana de Jataí em 1955. Quando no final do discurso, o candidato abriu a palavra aos populares, um morador local inquiriu-o sobre esta questão. JK respondeu prontamente: "Acabo de prometer que cumprirei, na íntegra, a Constituição, e não vejo razão pra

ignorar esse dispositivo. Durante o meu qüinqüênio, farei a mudança da sedo do Governo e construirei a nova capital!".[293]

Figuradamente, após a chegada de Nassau, os dramaturgos urdiram as falas do príncipe e os moradores da capitania de Pernambuco, nos moldes de um comício. Nele os moradores também são convidados a "se pronunciarem sem qualquer constrangimento". (p. 53.) É nesta assembléia popular que o personagem Nassau confirma a construção de uma nova capital. O paralelismo é evidente.

Evidentemente que para um ex-aluno de arquitetura, que sempre apreciou a projeção de cidades inteiras, Buarque tenha se sensibilizado com o desafio da construção de uma nova capital brasileira. Passo a palavra ao referido ex-estudante, para que o mesmo confirme, suas percepções, meses antes da escritura de *Calabar*:

> Então, pô, Brasília, realmente, pô, era um troço emocionante. O negócio de Brasília eu era muito garoto, não me lembro de haver tanta bandeira, essa propaganda de cinco em cinco minutos pela televisão. Então havia aquele frevo que era "taram ra ra li ra ra... vem, vamos dançar a sós / vem que a banda vai passar / vem ouvir os toques dos clarins anunciando o carnaval / e vão brilhando o seu retrato/ por entre cores mil, verde mar, céu de anil/ nunca se viu tanta beleza/ ai, meu Deus, que lindo o meu Brasil. Trara ram pam..." Ôrra, maravilhoso, maravilhoso... Agora, se você juntar com as coisas...[294]

A euforia como o jovem, que optou tornar-se o "arquiteto da palavra", reporta-se a Brasília demonstra serem válidas a possibilidade em estabelecer o envolvimento alegórico da capital brasileira com as propostas urbanísticas do Príncipe de Orange na construção da Cidade Maurícia. O cineasta Guerra, anos depois, lembraria com nostalgia, deste momento: "cheguei em 58, no fim do juscelinismo. Eu estive em Brasília ainda antes da cidade ser inaugurada, uma época muito rica no sentido cultural".295 O depoimento denota sutilmente sua admiração pelo espírito progressista da gestão de Kubitschek, na época de sua transferência para o Brasil, com 27 anos, no "ano que não devia terminar".[296]

---

[293] KUBITSCHEK, J. **A escalada política** – meu caminho para Brasília. Rio de Janeiro: Bloch, 1976. p. 368. v. 2.

[294] BUARQUE, C. Bondinho. Dezembro de 1971. (entrevista) **Chico Buarque** Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[295] Disponível em: <http:://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula >. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[296] Sub-título da obra "Feliz 1958" de Joaquim Ferreira dos Santos, que sustenta ter sido este ano um dos mais importantes do Brasil, do século XX.

As relações percebidas entre ambos personagens históricos, que são cuidadosamente combinadas na construção do personagem Nassau e suas falas, indicam, porventura, um respeito por Buarque e Guerra pela administração de JK, ou talvez, por algumas de suas características. Muitas delas antagônicas a regência dos generais-presidentes do regime totalitário implantado no Brasil no tempo em que a peça fora escrita.

Todavia, o que mais me impactou como leitor/pesquisador, sem dúvida, foi a resignificação dos atributos de contemporizador do personagem histórico Nassau alegoricamente resignificado com as características a condescendência do "presidente bossa-nova". A relação não fora fortuita, pois o senso de justiça aliado à sagacidade política do personagem seiscentista, encontra ressonância com as próprias características da personalidade do notório mineiro. Esta questão foi representada em muitos momentos da peça, como no convite histórico do reformista Nassau ao católico frei Manoel do Salvador, com o qual o religioso após beijar a mão do batavo, responde em voz alta: "Está restaurada no Brasil a liberdade de culto, graças ao Príncipe Maurício de Nassau". (p. 55.)

A fala do Frei assinala uma das características marcantes da administração nassoviana: a tolerância religiosa, como indicamos no capítulo anterior. Não por acaso, o personagem papagaio, retorna com seu "Oba", revelando novamente a orientação dos dramaturgos.

Esta citação da peça não fora feita ao acaso. Ocorre que, além da aprovação do pássaro, tantas vezes verificada, sempre em seqüência a uma medida democrática, outro personagem, um funcionário, porta-voz da Companhia das Índias, chamado Consultor, incumbido de sindicar o novo governador, desde sua chegada, também participa, porém em desaprovo, como: "Pelo menos há na Holanda calvinistas bem mais ferrenhos, que não vêm com bons olhos certas liberalidades que andam acontecendo por aqui... (para o Frei)... certas intimidades". (p. 70.)

Em verdade, Juscelino Kubitschek sempre contou com o capital estrangeiro com o objetivo de manter o fluxo de investimentos externos, mas é sabido que o mesmo também chegou a romper com os interesses imediatistas do Fundo Monetário Internacional (FMI), motivado por sua política de investimentos em desacordo com as "recomendações" do órgão internacional. Sobre esta questão, o historiador Gorender compreende que "o Governo Kubitschek, afinal também eleito pelos comunistas, não

era um governo de 'traição nacional', mas um governo de composição heterogênea, em que se defrontavam a ala nacionalista e a ala entreguista".[297]

Ora, como não estabelecer mais esta relação passado/presente, entre esta rusga contemporânea, e as freqüentes discordâncias históricas entre o plenipotenciário João Maurício e a Companhia, intensamente representada na peça entre os personagens Nassau e o Consultor? Este último ainda revelará outros significados simbólicos, principalmente vinculados a questão da política imperialista estadunidense tão candente na década de 1970.

Muitas outras figurações, relacionados com o personagem Nassau, pululam pelo texto dramático de *Calabar*. Contudo não será possível abranger a todas neste trabalho, por isso finalizaremos estas proposições, orientados pela própria peça, no momento em que Nassau se despede do Brasil. Vale reproduzir, na íntegra, sua fala:

> 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** [...] Parto sem rancores e sem ódios, nos meus olhos gravadas estas paisagens, nas narinas estes cheiros adocicados, na minha língua enroladas estas palavras nativas. O meu castigo maior vai ser o de falar para as paredes da Europa frases que ninguém pode entender. Mas dessa solidão será também feita a minha glória. E quando no gelo dos invernos ou na fumaça das fábricas de arenque eu disser goiaba, xavante, dendê, jacarandá, tatu, tatu-bola, eu terei mais vivo o sentimento da minha obra, e mais cruel e exato o sentimento da minha singularidade. Parte Maurício de Nassau. E com ele a possibilidade um Brasil holandês. Adeus, amigos. (p. 92) (destaque nosso)

As referências para elaboração desta fala-despedida estão muito claras, já que, "todos os generais que maltrataram Juscelino Kubitschek naqueles e nos tempos seguintes saíram, ao contrário dele, na urina da História".[298] Mais uma vez os conflitos vividos pelos dramaturgos, e porque não por milhões de brasileiros, comprovam ter sido motivações para a composição do texto teatral.

Alegoricamente, Nassau representa em nossa concepção o ex-presidente, que como é sabido, preparava-se para iniciar a campanha "JK-65" quando ribombou o golpe militar em 1964. Os "dez generais e mil burocratas" cassaram seu mandato em junho daquele mesmo ano, culminando também na suspensão de seus direitos políticos por dez anos e por fim, no seu exílio em Nova York e depois Paris.

---

[297] GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 30.

[298] VENTURA, Z. **1968**: O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 292.

Assim, a última marcação de cena da peça, a exemplo da primeira, quando Nassau aporta juntamente com pintores e cientistas, porém, desta vez, apresenta algumas importantes mudanças, concluindo nossas proposições, sobre a resignificação do empreendedorismo do personagem histórico no personagem cênico, deixando, sutilmente e inconteste, uma contemporânea e poderosa mensagem. Vamos a ela: "Iluminação para a festa de Adeus. Faixas de saudações dos comerciantes locais, judeus, etc... Mulheres vistosas, papagaio, **negros com boinas e telas de pintor renascentista, índios especulando em volta de uma luneta"**. (p. 91) (destaque nosso) A intenção dos autores me parece óbvia. A transformação cênica de elementos populares em artistas e cientistas, demonstram a relação à historicidade do material histórico resignificado no texto dramático.

Agnus Dei qui tollit peccata mundi

A peça também aborda, alegoricamente, muitas questões concernentes ao campo social. São marcas patentes na peça, ilustrando as intenções dos teatrólogos em envolver temas marginais na estrutura dramática, ou então protestando contra a hipocrisia humana.

Uma delas ocorre logo na primeira lauda do texto dramático, quando o personagem Frei, acompanhado pelos moradores, todos ainda fora de cena, recitam uma ladainha em latim, fazendo referência aos sacrifícios de Jesus Cristo – o cordeiro de Deus – pelos pecados do mundo, enquanto os moradores pedem piedade em latim: "Miserere nobis". Mais a frente, o religioso lamenta-se, lembrando de que:

> Entrou nesta terra o pecado, foram os moradores dela esquecendo-se de Deus e deram entrada aos vícios e sucedeu-lhes o mesmo que aos que viveram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a Sodoma e Gomorra, que foram abrasadas com fogo dos céus. (p. 6)

Esta declaração, apoiada em conhecimentos bíblicos, é realizada enquanto ao fundo, segundo a marcação de cena, "um banquete com vinhos, manjares de Holanda e Anna de Amsterdam sobre a mesa sem toalha, o banquete constitui-se uma orgia muda" (p. 6). É um primeiro sinal da abordagem do tema na peça, principalmente representada pela meretriz Anna de Amsterdam. A mesma, algumas linhas depois, confessa em público, que já dormiu com protestante e católico mas não percebeu ainda qual foi o melhor.

Adiante, a personagem apresenta-se cantando a música "Anna de Amsterdam". Recorro a estudiosa Menezes que se apresenta para refletir sobre a contemporaneidade da canção. Em sua obra, "Figuras do Feminismo na canção de Chico Buarque", ela dispõe esta música no capítulo intitulado: "ruptura com o discurso habitual sobre a mulher". Analisando a letra de Anna de Amsterdam, esta em co-autoria com Ruy Guerra, Menezes apoiada na obra "Eros e Civilização" de Marcuse, escreve que "a moralidade castradora interditou de tal maneira o uso do corpo como instrumento de prazer, que esse uso se manteve 'como infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos".[299] Assim, constato que a personagem da meretriz neerlandesa representa a transgressão de valores, mas principalmente a fraqueza inerente ao ser humano, algo oportuno de ser tratado em pleno Regime de Exceção.

Seguindo este mesmo pensamento, merece atenção o fato de a aparição de Anna, ou seja, o mundano, em situações formalistas e sacros, como na presença do frei Manoel Calado e seus devotos, nos preparativos para a execução de Calabar, cantando a música "Anna de Amsterdam", e por fim após o esquartejamento do sentenciado (Talvez um sinal de como no tempo dos teatrólogos, mas do que nunca, o pecado ou então o marginal estavam presentes em todos os ambientes).

Nesta última, Anna encontra-se com Bárbara. Depois de um breve diálogo, elas entoam o verso "Vamos ceder, enfim, à tentação, das nossas bocas cruas, e mergulhar no poço escuro de nós duas...", (p. 47.) insinuando uma relação homofóbica entre ambas.

No campo da sexualidade, nesta relação inserida na estrutura dramática pelos dramaturgos, percebo importante vinculação dos criadores com os reflexos do movimento feministas, que naquele tempo – estamos nos referindo aos primeiros anos da década de 1970 – as mulheres que outrora haviam lutado por direitos civis, buscavam revelar estratégias capazes de oferecer as mulheres uma liberação integral, que implicasse o corpo e o desejo. É o próprio Buarque que explica este momento:

> 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 conseqüência 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

[299] MENEZES, A. B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 76.

> 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.[300]

A longa citação vale como indicação da postura de Buarque sobre a questão feminista. A mesma de Guerra, basta recordar seu envolvimento em 1970 com a corajosa atriz Leila Diniz, que assim como Anna de Amsterdam, igualmente fora transgressora de tabus e conceitos através de suas atitudes. Corrobora para este pensamento a polêmica entrevista que ela deu ao periódico Pasquim: "Na minha caminha, dorme algumas noites, mais nada. Nada de estabilidade".[301] Isto foi verdadeiramente, uma afronta a sociedade patriarcal e autoritária dos anos de 1970.

> Como essas jovens sabiam mais o que não queriam do que o que queriam, o seu projeto existencial acabou rejeitando e pretendendo, mais do que afirmando. Com um discurso muitas vezes ambíguo e uma ação quase sempre contraditória, buscavam a felicidade como se buscava tudo naquele momento: pela mágica da revolução. As mutações desses tempos de ruptura deveriam passar pela destruição do que viera antes – fossem tabus, resistências, preconceitos, mas também os legados da emoção. Agiam como se à vontade correspondesse sempre o desejo.[302]

Além destas questões também não se poderia olvidar o movimento de contracultura que surgiu nos EUA, na década de 1960, que contrariava a sociedade de consumo pregando o retorno às sociedades comunitárias, o pacifismo e a liberdade sexual. Estes elementos contemporâneos parecem estar muito bem representados na ousada cena de lesbianismo entre Bárbara e Anna de Amsterdam, construído por Buarque e Guerra, na conhecida canção "Bárbara".

> ANNA (cantando) – Bárbara,
> Bárbara,
> Nunca é tarde,
> Nunca é demais.
> Onde estou,
> Onde estás?
> Meu amor
> Vou te buscar
> [...]

---

[300] BUARQUE, C.. Rádio Eldorado. 27 set de 1989. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007.

[301] VARGENS, 1999 apud GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 220.

[302] VENTURA, Z. **1968**: O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 31.

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
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... (p. 46-47)

Após a canção, Bárbara declara sua repulsa pela falsidade. Em seguida, Nassau e seu cortejo entram em cena. Anna canta o frevo "Não existe pecado ao Sul do Equador", continuando a estética sensualista no texto dramático.

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
Vamos fazer um pecado, sábado, debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho, um riacho de amor.
Quando é lição de esculacho, olhaí, sai debaixo, que eu sou professor.
Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar.
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá.
Vê se me usa, me abusa, lambusa,
Que a tua cafusa

> Não pode esperar.
> Não existe pecado do lado de baixo do Equador.
> Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor.
> Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho, um riacho de amor.
> Quando é missão de esculacho, olhai, sai debaixo, eu sou embaixador.
> (p. 50)

Ainda tem-se outro momento curioso dentro da relação passado/presente vinculado a temática da sexualidade, digno de nota. Aplica-se ao trecho da peça que descreve o convite histórico do Conde João Maurício de Nassau ao religioso Frei Manoel do Salvador para residir em sua companhia. Contudo, o sacerdote, responde:

> Que pessoa maravilhosa!O sangue real de onde procede o inclina ao bem. (para Nassau) Perdão. Mas o Príncipe sabe que eu sou um homem enfermo de corpo e algumas vezes me será necessário estar despido e outras gemer e chorar e não quero que me entrem por a porta, sem bater, seus criados e familiares e me vejam descomposto no traje, o que me seria mui penso. (p. 55.)

Na seqüência, depois da interjeição "Oh" exprimida por Nassau demonstrando admiração, o padre, lascivamente, completa: "Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes, porque ainda que eu ande a comer meninos...". (p. 55) A conduta devassa ainda será referida algumas páginas depois, quando o personagem médico manifesta que descobriu a cura para a gonorréia: mastigar gomos de cana-de-açúcar. Todos avidamente aderem ao novo elixir, com exceção do Frei, que segundo a rubrica, "discreta e maliciosamente recusa". (p. 73.)

As críticas talvez fossem mais ajustadas para os dias atuais, quando brotam dos periódicos, casos de abusos sexuais, cometidos por clérigos. Ou então a pederastia, que contraditoriamente é condenada pela Igreja Católica Romana.

Assim, comprometido com a relação passado/presente, sempre associo este momento do texto dramático com a hipocrisia de alguns setores da sociedade na qual os criadores teatrais estavam inseridos, aqui, no caso, alguns membros da Igreja, representados simbolicamente pelo Frei. Alguns deles, dissimuladamente, empunharam suas bandeiras moralistas na "Marcha da família com Deus pela liberdade"[303] em 1964, fechando os olhos para a injustiça social predominante, ou então pregando "amai o

[303] Conforme Gaspari esclarece em sua obra *A ditadura escancarada*: "Na grande divisão ocorrida no país em março de 1964, a maior parte da hierarquia da Igreja pendera para o levante. Dera-lhe a base popular da Marcha da Família". (GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 237).

próximo como a ti mesmo" nos templos, enquanto nos porões, as vítimas da Repressão Militar pediam por clemência.

Reitero: alguns membros da Igreja, pois é de conhecimento público a admiração de Chico Buarque pelo clérigo D. Helder Câmara, como atesta seu depoimento a um periódico nordestino, explicando que o considera por tratar-se de um eclesiástico que vive no meio do povo: "ele não vive ostentando medalhões, pregando o que não faz, vive lutando por aquilo que acha certo".[304]

A resposta do compositor na ocasião em que estava "vivendo para Calabar"[305] indica as motivações para a construção do personagem Frei Manoel do Salvador, a antítese de Câmara, que, neste período, discursou em Paris: "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".[306]

Contudo, acredito que a crítica de Buarque e Guerra não se dirigia apenas a hipocrisia religiosa. Eles queriam abordar toda a falsa moralidade que acometia todo o Brasil de modo geral, e porque não, também difundida entre a própria guerrilha brasileira, "mesmo as organizações mais revolucionárias, aquelas que queriam mudar radicalmente a sociedade, surpreendiam pela rigidez calvinista do seu código moral"[307], aqui representada pela desaprovação a relação amorosa entre os militantes Carlos Lamarca e Iara Iavelberg:

> Mais tarde enfrentariam ainda outro problema: a moral da Organização: Quando se apaixonaram muita gente chiou. A repressão logo saberia e, além de 'traidor' do Exército, Lamarca passaria a ter 'amantes'. Isso poderia não ser bom para a imagem de um dos principais nomes da esquerda brasileira.[308]

Do que dizer então, dos membros do Partido Comunista, o Partidão: "as mudanças de comportamento não eram recebidas como sinais de avanço, mas de

---

[304]BUARQUE, C. Jornal Balaio, 1972 (entrevista) Chico Buarque. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007

[305] CHICO, falando de Calabar. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 25 set. 1973.

[306] CÂMARA, 1970 GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 245. O pesquisador ainda revela que D. Hélder Câmara "desde os anos 50 confundia-se com uma Igreja de alcance popular cujos contornos pioneiros demarcara. Erguera no Leblon um conjunto habitacional para favelados. Organizara a grã-finagem do Rio de Janeiro em torno da Feira da Providência, na qual as madames se punham a vender quitutes e as embaixadas a repassar bebidas importadas pela metade do preço [...] Patrocinou congressos de favelados, montou uma central de abastecimento de gêneros alimentícios e fundou um banco destinado a atender os pobres".(Ibid., p. 245.)

[307] VENTURA, Z. **1968**: O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 38.

[308] JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981, p. 58.

retrocesso. Eram sintomas de decadência da burguesia. A idéia de proletariado estava associada à idéia de pureza moral".[309]

A inversão da historiografia

A peça *Calabar* nunca teve a pretensão de refazer a historiografia nacional, afinal os teatrólogos tinham a consciência do *status* de obra artística que a peça ostentava. Contudo, munidos de uma perspectiva histórica apurada, os mesmos não deixaram de propor, durante todo o texto dramático, uma ótica heterogênea sobre a História oficial, através da reinvenção cênica da mesma, como quando Albuquerque dita uma carta ao escrivão, portanto, legando para a historiografia oficial supostos detalhes dos acontecimentos, mas que distraidamente entrega "Por que é que ele foi para lá?", (p. 3) fala esta que a história não registra.

Ou então através da polifonia teatral, quando convida a personagem Bárbara, logo no prelúdio da peça: "Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua", (p. 6.) personagens marginalizados, e que portanto não apreendem as convenções sociais. Comicamente, Guerra, durante a releitura alguns anos depois, ofereceria uma "nova" versão, esta isenta de alegorias, para a fala supracitada. Vale conferir:

> [...] oh, distinta e nobre platéia que me pudesse dar o prazer e a honra de me ouvir, eu acho vocês todos uma grande merda, mas já que nos encontramos aqui, e tal eu faço questão de vos lhes dizer o seguinte vamos então levar o espetáculo até o fim e fiquem calados já que vocês estão sempre calados o resto da vida politicamente e o raio que os parta tá bom, cara e nobre assembléia o espetáculo vai continuar.[310]

Desta maneira, sua invocação pretende desviar a atenção do leitor/expectador, dos consagrados mitos históricos, que tanto foram empregados para incitar o civismo durante o Regime Militar, como é o caso da representação dramática dos "heróis" Camarão, Dias e Souto, como "homens que só passaram para a história oficial porque aceitaram toda sorte de mortificações e vexames, tornando-se modelos exemplares da

---

[309] VENTURA, 1988, op. cit., p. 37

[310] Diálogo gravado em 17 de agosto de 1979 entre Chico Buarque, Ruy Guerra e Fernando Peixoto, fornecido à prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota, acerca da obra *Calabar* – O Elogio da Traição. Transcrição nossa. Material gentilmente fornecido por Fernando Peixoto.

submissão que negros e índios deveriam ter em relação ao colonizador europeu e seus descendentes".[311]

Assim *Calabar* em verdade não constitui uma peça "não escrita para o povo – afinal a realidade social ainda não admitia – no entanto em nome do povo",[312] enquanto voz emudecida pelos textos históricos. Conforme também analisa Nunes, estudiosa da peça, ficcionalmente "Buarque e Guerra fazem a sua reconstrução destas vozes, dando-lhes o mesmo direito de manifestação diante não só de personagens respeitados como Nassau e Albuquerque, como também diante de historiadores".[313] Eis o corolário da chamada multiplicação do foco narrativo.

Páginas depois Mathias de Albuquerque, general das forças lusitanas, encontra-se negociando a entrega de Calabar, com o vencido chefe holandês. A parlamentação – ausente da documentação consultada pelos teatrólogos – poderia facilmente estar registrada em um manuscrito amarelado pela ação do tempo, em algum arquivo de Lisboa ou Amsterdã, contudo nela, não seriam identificadas os pormenores de importante conversação, como a pilhéria construída por Buarque e Guerra, descrevendo os dois militares, de ceroula arreadas, com as cores das bandeiras de seus respectivos países, sentados numa latrina, discutindo a textura de suas fezes ("MATHIAS – Tem vários matizes. A minha é um arco-íris"), (p. 17.) enquanto decidem os termos da rendição. A pesquisadora Nunes, alicerçada pelos estudos bakthinianos, corrobora explicando que:

> [...] o realismo grotesco em Calabar profana e mata o discurso Histórico tradicional e procura reconstruir um outro, em que a relatividade das verdades humanas, as dúvidas e contradições dos homens que fizeram a história estejam presentes. Ao reescrever a história utilizando o realismo grotesco, os autores reinstauram o caos e a instabilidade inerentes às transformações históricas, que a historiografia tradicional tende a depurar na sua busca por uma verdade absoluta.[314]

---

[311] NUNES, E. 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, f. 119.

[312] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 170.

[313] NUNES, 2002, op. cit., f. 92

[314] NUNES, E. 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, f. 122.

Esta parte, diga-se a propósito, em muito lembra, outra cena construída no filme "Os Fuzis" dirigido por Ruy Guerra, o que comprova não só a profícua participação do cineasta na escritura da peça, mas como as possibilidades de resignificação dos recursos estéticos (este do cinema para a criação teatral), retratando oficiais militares, em volta de um cadáver, conversando sobre os destinos do corpo – que um deles próprios teria alvejado sem querer – enquanto inocentemente almoçam.

Assim, com propriedade, novamente Menezes corrobora que "há de se estudar em *Calabar* a tentativa de desmitificação da História do Brasil – e uma dessacralização da História em geral – feita através da sátira, por vezes impiedosa".[315] O deboche torna-se instrumento alegórico poderoso na revisão da historiografia triunfante, como percebemos na troça feita pelos dois personagens.

> MATHIAS – Trato feito.
> HOLANDÊS – Eu não disse isso... (desalentado) Que é que os historiadores vão dizer de mim se eu entrego Calabar?
> MATHAIS – Que o entregou a um homem de uma só palavra. A um fidalgo português. As minhas barbas como penhor. (O Holandês olha Mathias, que , imberbe, se apressa a acrescentar) fica bonito... Um dos meus antepassados fez isso nas Índias! O Afonso.
> HOLANDÊS – Ah, bom.
> MATHIAS – É difícil estar sempre inventando frases novas. No fim de contas o passado deve servir para alguma coisa... (p. 21.)

As falas, dramaticamente construídas pelos autores, constituem provocação mordaz à produção historiográfica de até então, e porque não, dos dias atuais, pois "[...] como vencedor, a apropriação da idéia garante-lhe legitimidade para dirigir a obra, a ser, como ainda faculta-lhe cindir o tempo, instaurando um passado capaz de caracterizar um vencido".[316] Não é por acaso que o chefe neerlandês, declara no final da negociação: "A História pode esperar". (p. 22) Destarte, Buarque e Guerra, ainda, compõem os simbólicos e significativos versos, declamados pela aspirante a bardo, Mathias de Albuquerque:

> O meu nome na História,
> Com meus vermes e mazelas
> Eu condeno Calabar.
> Por que quem vai querer saber
> Que eu tive diarréia,
> Saber que uma noite de cólicas agudas

---

[315] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 171.

[316] VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 132.

> Vale tanto quanto uma epopéia?
> Para ser mais do que eu sou
> Nestas guerras de Holanda,
> Para que Mathias de Albuquerque lembre um nome
>
> Que dói mais do que anda,
> Só me resta a esperança de um traidor
> Ligado ao meu destino
> Só me resta esperar e até querer
> Que tudo fie fino.
> E se mando matar Domingos Fernandes Calabar ainda moço
>
> É porque uso o tino,
> Uma vez que o tutano
> De tão podre não merece um outro osso
> E se vocês rirem de mim,
> Se eu for alvo de chacotas e chalaças,
> Se for ridículo na jaqueta de veludo
> Ou nas ceroulas de brim,
> Ou porque falo tanto de caganeira e bacalhau,
> É bom pensarem duas vezes porque ainda mesmo assim
> Com lombrigas dançando dentro da barriga,
> Com a Holanda, a Espanha e a intriga,
> Eu sou aquele que, custe o que custar,
> Acerta o laço e tece o fio
> Que enforca Calabar. (p. 26)

A fala-poema supracitada ilustra claramente a visão dos teatrólogos sobre a construção da História pelos vencedores, em detrimento dos vencidos, afinal o derrotado perde o direito a sua memória. Na obra "A Teia do Fato" do historiador Carlos Vesentini, o mesmo analisa que

> [...] a unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo de luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade da característica da memória do vencedor.[317]

Depois de um pequeno salto no texto dramático, agora como a presença do personagem Nassau e não mais de Mathias de Albuquerque, Bárbara assume uma postura mais ofensiva e assim como critica algumas situações, resolve também questionar a historiografia. A certa altura da peça, durante uma discussão, Bárbara vocifera:

> Cala a boca, Sebastião! Você não aprende a dizer esse nome. Tua língua enrola, Sebastião, você está babando. Você é incapaz de pronunciar Calabar. A voz sufoca, você tropeça. Você é um anão. Você está proibido de dizer Calabar. E não é só você. Estão todos

[317] VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 163.

> proibidos. O povo está proibido. Eu proíbo a História de pronunciar esse nome. (p. 62)

O trecho alude ao *status* histórico de nome desprezado que não por acaso estampa a capa da peça, pichada de branco em um sombroso muro. Bárbara reforça a realidade vivida pelo personagem histórico Calabar, tido como o traidor por excelência, até hoje, pelos livros escolares. Menezes explica que:

> [...] quando a peça se inicia, Calabar já está morto e esquartejado, executado pelos portugueses, que também promulgaram um edito de *Damnatio memoriae* ('execração da memória') que não apenas exigia que seu nome fosse apagado de qualquer registro onde pudesse figurar (como por exemplo, nas certidões de batismo), como também proibia que esse nome fosse pronunciado.[318]

Antes de mais nada nota-se que a pesquisadora comete um grande imprecisão, quanto à informação de que Calabar já estaria falecido no início da peça. Sobre o decreto, em verdade, o edito *Damnatio memoriae*319 é representado pelas fala de um oficial batavo, que declara na iminência da execução de Calabar:320 "[...] que seja morto de morte natural para sempre na forca [...] e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... (rufos)... para que não perdurem na memória". (p. 33-34.) A alusão ao edito por Menezes torna-se muito adequada, justificando sua citação neste trabalho, pois remete a questão da disputa da memória travada há tantos anos pela historiografia nacional. Sobre este conflito, Vesentini assevera que:

> Além da capacidade que tem o poder dos grupos vencedores em localizar a realização da história em um ponto-chave, e de sua memória unitária em compor-se de tal forma a qualificar o tempo e absorver todo um conjunto de momentos e fatos, temos de levar em conta o desarme efeito dos vencidos. A subsunção e a dissolução dos momentos cruciais de sua luta, perdendo acuidade e significado, são essenciais para que a memória se imponha. Tal imposição provocará a sua absorção no sentido de que comparecerão à memória como um ponto de referência, embora de relevância secundária, e a sua elisão, com acento não muito forte em ângulos menos marcantes, permitindo que sua prática se componha e se acrescente à prática de outros agentes, em direção ao mesmo resultado. Uma parte de sua vida poderá ser utilizada e até difundida na memória, viabilizando também a perda do esquecimento de instantes cruciais e de especificidade de

---

[318] MENEZES, A. B. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 123.

[319] A expressão latina não consta nos livros históricos pesquisados por Buarque e Guerra, e tampouco é descrito no texto dramático, pelo menos na primeira edição, antes da revisão feita pelos dramaturgos.

[320] A propósito, uma das principais indicações de que ele não estava morto quando a peça se inicia.

> propostas feitas no campo da luta e do possível. A força centrípeta da memória transparece não apenas pela constante capacidade de difusão apresentada pelo poder em reapropriar-se e relevar alguns fatos. A constituição da memória do vencedor passa também, no processo de memorização, pelo definir-se por meio do esvaziamento de momentos relevantes, apropriando-se de seus temas mais gerais. Estes permanecem e participam de sua composição, porém sem a luta em que se inseriam e sem o momento que tal luta conformava.[321]

A longa citação esclarece melhor o processo de imposição da memória. Adiante, Bárbara cenicamente ilustra a explicação de Vesentini, desafiando os historiadores ao comparar seu falecido companheiro com o delator de Calabar: "Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói" (p. 85), insinuando o caráter de "obra aberta" da historiografia, através do profundo diálogo entre discurso teatral e o discurso histórico oficial.

[321] VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 163-164.

CAPÍTULO III:

CALABAR – O ELOGIO DA LIBERDADE

Quem foi que foi
Que falou no boi voador
Manda prender esse boi,
Seja esse boi o que for.
O boi ainda dá bode.
Qualhé a do boi que revoa?
Boi realmente não pode
Voar à toa
É fora, é fora, é fora,
É fora da lei,
É fora do ar
É fora, é fora, é fora,
Segura esse boi
Proibido voar.

Nassau e Coro (cantando) – personagens da obra **Calabar**

Seguindo avante na consecução de meus objetivos, ou seja, propor-me a ler o texto teatral, analisando, primeiramente, o processo de criação da peça, incorporando elementos ficcionais e históricos, no capítulo "O elogio da criação".

Em segundo lugar, no capítulo "O elogio da alegoria", percorrendo meu olhar investigativo, sobre a peça, identificando o musical enquanto uma representação das marcas do presente vivenciadas pelos dramaturgos.

Finalizando esta tríplice leitura do texto dramático, diligencio agora esta pesquisa, neste terceiro e derradeiro capítulo, com o propósito de analisar historicamente o embate, dividido em vários *rounds*, entre a peça e a Censura Federal.

Ora, o combate entre ambos não fora fortuito, afinal a peça *Calabar* não é uma obra ingênua. Não é de se surpreender que mais tarde, a obra protagonizaria "um dos marcos mais rumorosos de todos esses anos de luta entre o teatro e a censura".[322] Assim seria um despropósito deixar de analisar o texto dramático a partir da disputa de poder

[322] MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 56.

travado entre criação e censura. Embate este que corrobora para a compreensão histórica daquele período.

Mas porque *Calabar* foi censurada?

Não é uma pergunta fácil de ser respondida. Primeiro, faz-se necessário compreender qual era a Censura vigente neste período, já que a mesma como muitos ignoram não é algo novo, remonta a antiguidade. Contudo, a instituição a que estava submetida à peça escrita por Buarque e Guerra, diferentemente, assumia contornos políticos, como explica o estudioso Luis Fernando Ramos:

> A partir de 1964, com a Ditadura Militar, introduz-se, no raciocínio da censura, um novo elemento, a censura política, que se não tinha deixado de se manifestar outras vezes no passado, assumia agora contornos ideológicos inusitados. É notável o peso que os critérios políticos, espelhando a conjuntura mundial da guerra fria entre os blocos comunista e capitalista, vai passar a ter na ação dos organismos federais de censura durante as décadas de 1960, 70 e 80. A lei que vigorava em 1964 e estabelecia que todas as peças deviam ser submetidas à divisão de censura do Departamento Federal de Segurança Pública. Isso permitia que o regime militar tivesse controle total sobre a liberação das peças para encenação.[323]

Assim, a partir da caracterização da Censura vigente no Brasil no princípio da década de 1970, podem-se apresentar algumas hipóteses que expliquem os motivos para que fosse vedada a liberdade de expressão na peça *Calabar – O Elogio da Traição.*

A primeira suposição poderia consistir no fato dos dois autores, anos antes, terem provocado mal estar na conservadora opinião pública?

No caso de Buarque, cedendo o texto teatral "Roda Viva", que mais tarde seria resignificado e encenado pelo grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez em 1968, um espetáculo, segundos os censores, primando pela imoralidade:

> [...] através de um excesso de palavrões circunstancialmente descabidos e, principalmente, de gestos obscenos que ofendem o sentimento do pudor médio da coletividade brasileira de nossos dias e que se tipificam como ultraje público ao pudor.[324]

Já Guerra, pelo polêmico "Os Cafajestes" (1962), não apenas pelo nu frontal, protagonizado pela atriz Norma Bengell, mas também, pelo conteúdo tenso que abordava. Afinal o desenvolvimento de um roteiro cujo enredo envolvia sexo e

---

[323] LIMA, L. F. Censura. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 79-80.

[324] Pareceres dos censores Dalva Janeiro e Antônio C. V. Adelizzi enviados para a Delegacia Regional de São Paulo. 15/7/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229. livro 1/reg. 8-AN/DF.

chantagem – como o próprio título do filme prenunciava – significava um atentado à moral e aos bons costumes daquela época?

Seria revanchismo? Buarque em 1976 já suspeitava: "Estou convencido que a intenção dos censores é mais punir o autor do que interditar a sua obra".[325] Por se tratar de uma peça urdida pelo conhecido e combativo compositor que em, 1970, logo ao chegar do auto-exílio, gravou o desabafo "Apesar de Você", depois de ter passado, inexplicavelmente pela censura. Ocorreu que após o governo "decodificar" a composição, as cópias foram destruídas, e a Censura Federal ficaria mais implacável com o artista, como percebe-se no relatório elaborado meses antes da avocação da peça *Calabar*:

> O cantor Chico Buarque, nascido a 19/6/44, ex-aluno de arquitetura da faculdade Mackenzie. É membro de um grupo de cantores e compositores que vem se constituindo num dos principais meios de ação psicológica sobre a classe universitária, onde através de pseudos shows divulgam músicas proibidas pela Censura, em cujas letras denotam ostensivamente seu caráter subversivo.[326]

Ora, o verbo subverter pode ser encontrado na acepção de perturbação, transtorno, desordem. Se para os militares o léxico assume um sentido pejorativo, para os artistas, o vocábulo admite outro significo, como explica Buarque, na longa citação:

> Desordem é uma palavra que pode ser interpretada de várias maneiras. Desordem normalmente é indisciplina, é uma coisa perigosa dependendo a quem ou contra quem ela se destina e ao mesmo tempo a desordem é necessária, principalmente no campo das artes. Eu não sei o que é ordem, a pergunta está levando a conversa para o problema da censura e eu sou contra a censura mesmo. Acho a censura inadmissível. A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram – não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo 'canção de protesto'.[327]

---

[325] BUARQUE, C.. Revista 365, 1976 (entrevista). **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007)

[326] Relatório desenvolvido pela Divisão de Operações do Departamento de Ordem Política e Social – Seção de Buscas Especiais, sobre o show de Chico Buarque realizado em 10 de junho de 1973, no auditório B-6 da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Arquivo Nacional/RJ.

[327] BUARQUE, C.. Revista Versus, 8 e 9 de 1977 (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. de 2007

Desse modo a desordem provocada por Calabar representava um perigo para a Segurança Nacional?328 O resmungo de um popular artista incomodava os mantenedores do poder? O veto de uma peça escrita por um artista conhecido nacionalmente, não seria uma mensagem indireta do governo autocrático destinada aos subversivos de todo o país? Ora, e se *Calabar* não tivesse sido escrita por estes dois autores? Os rumos da história teriam sido outros?

Seguramente, não é uma pergunta fácil de ser respondida. Todas as proposições supracitadas podem ser consideradas. Contudo, parece-me mais seguro, buscar algumas pistas no contexto teatral do início dos anos de 1970 no Brasil, posto que, foi nestas circunstâncias que a peça *Calabar* foi escrita, montada e abortada.

Com este propósito, recorri diretamente a obra "O Teatro sob Pressão", escrita por Yan Michalski. O ensaio, como o próprio autor denomina, propõe-se a fazer um registro, com forte caráter jornalístico, da produção cênica no eixo Rio-São Paulo, ano a ano, a partir de 1964 até 1984. Eximindo-se de um estudo analítico mais aprofundado, Michalski, como o próprio título da obra sugestiona, procura examinar o desenvolvimento artístico nos palcos a partir da ação repressiva da censura política.

Assim, o autor enquadrinha os aspectos mais importantes da criação teatral, começando pelo ano de 1964, prosseguindo com 1965, 1966, 1967 e 1968, agrupando este período sob o título "Da perplexidade à Resistência". Em seguida, o autor inicia uma nova unidade que denominou "Debaixo do Jugo do AI-5", descrevendo os seus efeitos no teatro brasileiro a partir do ano de 1969, após a assinatura do referido Ato Institucional, e seus efeitos no teatro brasileiro. Seguindo uma estrutura narrativa próxima a um "diário", o crítico continua registrando as experiências teatrais destes primeiros anos da década de 1970. Estas são intermeadas por proibições, prisões e exílios.

Na seqüência, o autor aponta um detalhe importante para esta pesquisa. No ano de 1972, período de início de escritura da peça *Calabar*, surgem algumas peças teatrais

---

[328] Questionado se utilizaria a popularidade para ajudar concretamente o ser humano, Buarque declarou: Claro, sempre que possível. Vou te dizer uma coisa. Popularidade para uso pessoal dá mais chateação que regalia. Podem te oferecer um jantar, mas vão passar a vida te cobrando. Agora, acho que não se deve ter o menor pudor em usar e abusar da popularidade, até mesmo desgastar essa popularidade em nome de qualquer causa que você acredite. Evidente que aí você vai sofrer uma porrada de acusações, vão dizer que estudante estuda, cantor canta, operário opera, aquelas coisas. Mas eu continuo achando que é melhor ser censura do que omisso" (BUARQUE, C. Revista 365, 1976 (entrevista). **Chico Buarque**. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007)

baseadas em pesquisas históricas como "A Semana" sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo e "Frei Caneca" sobre a trajetória do revolucionário pernambucano oitocentista, ambas escritas pelo dramaturgo Carlos Queiroz Telles.

Além destas, outras peças que, de alguma forma, abordavam a temática histórica, como "A Viagem" adaptada da obra "Os Lusíadas", de Camões, também de Telles, e o musical norte-americano "O Homem de la Mancha" inspirada em "Quixote" de Miguel de Cervantes, contando com os atores Paulo Autran e Bibi Ferreira, e direção de Flávio Rangel. Aliás, importante reiterar que esta última também contava com a participação artística de Chico Buarque e Ruy Guerra na adaptação da trilha sonora, marco inicial da urdidura da opereta *Calabar*.

O fato destas montagens, além de tantos outros espetáculos antecessores com temática ligada a historiografia como "Arena conta Zumbi" (1965), "Arena conta Tiradentes" (1967), "Castro Alves pede Passagem" (1971), encenadas poucos anos antes de 1973, torna-se elucidador por demonstrar como a tendência artística de apropriação do material histórico na construção dos textos teatrais, abordando consciente ou inconsciente, os códigos vigentes nos primeiros anos de 1970, influenciou de alguma maneira as escolhas feitas por Buarque e Guerra.

Ainda buscando entender a atmosfera teatral em que os teatrólogos estavam imersos, a série "Anos 70" de Arrabal, Lima e Pacheco, faz-se uma importante fonte de pesquisa, pois busca analisar aspectos da produção cultural daquele período, como cinema, música, peças teatrais, visando compreender a realidade vivenciada pelos artistas no período aludido no título. No volume terceiro, este dedicado ao teatro, um dos autores, Arrabal, caracteriza a década de 1970 para a dramaturgia:

> O dia-a-dia opressivo muitas vezes entravou o processo cultural, enfumaçando ainda mais suas tensões estruturais, confundindo e até mesmo aplacando muitas das propostas emergentes por uma arte insubmissa à ideologia dominante. Mas neste processo de dificuldade, por outro lado, também desmoronaram alguns mitos da questão teatral, clarificando-se de certo modo alguns interesses em jogo.[329]

Parafraseando Arrabal, na década de 1970, foi possível identificar a linha de interesse de duas frentes, segundo o autor "uma empreitada de definições". Em um flanco, delimita-se as aspirações do Estado para com o processo cultural. No outro, a proposta de um teatro inconformista diante da realidade vivenciada pós-64, tendo como

---

[329] ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de.; PACHECO, T. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 7.

um dos principais expoentes, o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, pois o mesmo, identificava claramente a insatisfação geral que afligia os profissionais do teatro.

Além disso, há de se destacar nesta década de 1970, o empenho da dramaturgia em incorporar elementos nacionais nas produções teatrais, e cuja tendência estética, a peça *Calabar* – O Elogio da Traição, se insere.

Segundo a definição do termo nacional/popular no "Dicionário do Teatro Brasileiro" realizado por Maria Sílvia Betti, este verbete exprime o conjunto de idéias que orientam a renovação e politização dos conceitos teatrais no final dos anos de 1950 e metade dos anos de 1970. O crítico Michalski, já mencionado, corrobora com Betti, descrevendo a formação deste conceito:

> Num momento em que todos os setores da atividade o acento era colocado na afirmação da emancipação e da soberania nacional e na conscientização dos obstáculos que impediam o país de explorar as suas potencialidades, era natural que também o teatro sofresse uma reviravolta que o vinculasse a uma temática brasileira, à preocupação de refletir a realidade imediata do momento nacional e atuar sobre ela, e à busca de uma forma de espetáculo representativa do temperamento nacional.[330]

Assim como a idéia de nação, o popular também estava inserido na montagem do espetáculo *Calabar*, como Peixoto registrou em suas anotações de trabalho: "O 'povo' tem que ocupar mais espaço e ocupar melhor o espaço, que é bem maior, exige uma disposição cênica mais dinâmica"[331].

Portanto, esta renovada concepção dramática não poderia estar desassociada da renovação operada no contexto brasileiro. Este influenciado também, segundo Michalski, pelos ares de contestação, que espargiam por todos os países ocidentais, a partir do movimento de contracultura. Ademais, a brasilidade advinda do Tropicalismo também influenciaria diversas linguagens estéticas, como nas artes plásticas, na arquitetura, e na estética teatral no Brasil.

Voltando à definição do Nacional/Popular dada pela pesquisadora, no período que compreende a escrita de *Calabar*, com o AI-5 (Ato Institucional N.º 5) e o enfraquecimento do Estado de Direito, os espetáculos que abordavam a identificação entre a nação e o povo, foram realizados pela produção individual de alguns teatrólogos,

---

[330] MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 12-13.

[331] PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 192.

como Jorge Andrade, Dias Gomes, Carlos Queiroz Telles, Lauro César Muniz, Consuelo de Castro e tantos outros.

Acrescentamos neste rol os autores Buarque e Guerra, que, seguindo esta linha de criação, ou seja, a concepção "de que a nação e seu povo eram representáveis teatralmente, e que aqueles fatos e figuras históricas abordadas eram um das formas possíveis de fazê-lo",[332] urdiram um texto a partir do tema seiscentista das Invasões Holandesas.Destarte, se na segunda metade da década de 1960, no Brasil, os espetáculos teatrais "[...] por não assumirem uma posição explícita em relação à realidade política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva",[333] verifica-se que:

> 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.[334]

É nesta atmosfera estética politizada que surge a peça *Calabar*. Por isso, buscando, enfim, oferecer respostas para a pergunta "por que *Calabar* foi censurada?", feita alhures, concluo que em sua própria gênese a proibição já estaria engendrada, pois o contexto que, concebeu a peça, promoveu as escolhas políticas e estéticas, que, em si, já a condenava, antes mesmo que a própria fosse enviada, e, posteriormente, proibida pela Censura Federal. Afinal, os teatrólogos rejeitavam o próprio ditame: "Vence na vida quem diz sim". (p. 80)

Creio ser esta uma resposta válida que justifique uma certa naturalidade, da recepção de um historiador do teatro, ante a proibição do espetáculo. Afinal, a partir da compreensão da realidade vivida pelos dramaturgos, da primeira metade da década de 1970, e da reação inconformista e perturbadora deles, não é de se estranhar que a peça fosse proibida. Portanto, se *Calabar* tivesse sido urdida três, quatro, cinco anos antes, provavelmente suas chances teriam sido maiores, como percebeu o pesquisador Costa:

---

[332] BETTI, M. S. Nacional e Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 196

[333] MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 15

[334] Ibiden.

> [...] se no período anterior ao golpe o tema do 'nacional' e do 'popular' estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passar a ser relacionados à unidade de ação e à resistência.[335]

Assim sendo, o alistamento de *Calabar* na pugnação desta verdadeira disputa de interesses, travada no período mais repressivo da Ditadura Militar, selou seu destino, nos mais de sete anos de "engavetamento" da peça. Sobre este embate Arrabal resume:

> Nunca em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro. Por outro lado, nesse universo em que a realidade mais parece loucura, jamais tanto dinheiro dos cofres públicos escorregou para as mãos dos empresários teatrais. Homens de teatro foram presos e torturas. Alguns se exilaram. Outros abandonaram a profissão. Outros, premidos pela violência, abriram mão de suas posições e ambições literárias. Outros fizeram isso por dinheiro, mesmo. Outros ainda, pensando que estavam contribuindo para com o desenvolvimento histórico do drama e da cena, mais contribuíram pra o fortalecimento dos que continuam agindo em favor do congelamento dessa história nas mãos das classes possuidoras.[336]

Na seqüência deste desabafo, Arrabal para ilustrar o "terror cultural" que assolou a criação teatral nos anos de 1970, recorda o processo de proibição da peça *Calabar*, cujo nome, fora impedido de ser citado nos noticiários, forçando o diretor Fernando Peixoto a referir-se a ela, como a "peça inominável".

A mesma década testemunhou outro "terror cultural" com o espetáculo "Patética" de João Ribeiro Chaves, que abordava figuradamente o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, quando sua inscrição para o concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro foi apreendido pelos órgãos repressores. Em verdade, assim como indicava a fala do personagem Mathias de Albuquerque, na peça *Calabar*, era preciso censurar a dramaturgia, "para que não diga coisas que não devem ser escutadas" (p. 32),

---

[335] 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 em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 103.

[336] ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de; PACHECO, T. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 33.

Assim, escrita a peça, a mesma fora enviada, datilografada, no dia 4 de abril de 1973,[337] para o habitual parecer da Censura Federal, em Brasília, como se procedia naquela época. Vale lembrar que estava em vigor, desde 1968, o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), quando segundo o balanço historiográfico de Gorender: "A censura inflexível impôs o controle total da imprensa. Deixaram de circular publicações de oposição, artistas foram presos e forçados a sair do País e se asfixiou a vida cultural".[338] O cineasta Guerra fora atingido profissionalmente pela "linha-dura" do governo Médici, como o próprio descreve em um pitoresco relato:

> E novamente, quando entrou o período Médici, só pude fazer outro filme em 1976. Nesse tempo, como não era possível realizar nada, eu sobrevivia na casa de amigos, ia à praia pegar tatuí para cozinhar. Vivia-se com muita saúde e tinha que se mostrar feliz. Naquele tempo ainda existia tatuí em Ipanema, hoje, ecologicamente já não existe mais. E com os trocados que caíam da música, quando as letras passavam pelo crivo da censura, eu ia vivendo. Havia muita cooperação e solidariedade. De vez em quando aparecia uma mulher bonita que se engraçava e pagava um jantar, um filme, um chope. Aqueles tempos não eram tempos de preguiça, e sim de total impossibilidade de comunicação com a censura.[339]

O estancamento da produção artística pela Censura política foi patente. Aliás, discordo da opinião romântica de que o amordaçamento promovia o processo criativo de compositores ou teatrólogos. É uma falácia. O que poderia ocorrer seria a fertilização da inventividade a partir da disputa de poder entre criador e censor, ou seja, o prazer lúdico de tentar driblar o adversário com truques, como metáforas e pseudônimos, conforme Buarque lembra em recente depoimento.[340]

De modo inclusivo, o intenso processo "romantização" da resistência democrática, ofusca, muitas vezes, os reais motivos deste processo, como é o caso da falta de perspectiva profissional. A citação de Buarque corrobora para esta reflexão:

> Mas em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram nos meus calos, mas acho precipitado, dizer que só me interessei por causa disso. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é o ter

---

[337] Chico Buarque de Hollanda e Rui Guerra. Calabar – O Elogio da Traição. p. 65. Texto encaminhado ao Serviço de Censura e Diversões Públicas. Arquivo Nacional/DF, l, proc. 316, livro 1/ reg. 2079-AN/DF.

[338] GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 150.

[339] Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/agulha6guerra.htm >. Acesso em: 15 julho de 2007.

[340] BUARQUE, Chico. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

> sido obrigado a viver fora do país: é ter sido obrigado a cortar uma seqüência profissional...[341]

O trecho reporta ao período do auto-exílio que marcou profundamente o compositor. Um amadurecimento artístico (e até físico, simbolicamente externado pelo sóbrio bigode como percebe-se nas fotos no período de Calabar), provocado pelos meses em que precisou interromper sua carreira devido à insegurança que assolava o país. Assim, como o cineasta Guerra foi compelido a atuar em outras áreas, como letrista,342 Buarque também partiu para o teatro, com o mesmo propósito. Em entrevista para um periódico em 1971, Buarque, questionado sobre a marcação cerrada da censura sobre sua produção, desabafa que precisava "procurar uma outra coisa para fazer".[343] Aliás, na mesma entrevista, o compositor confessa que chegou a pensar em mudar de profissão.

Discordo da heroicização construída a partir da personalidade combativa do compositor, desenvolvido em grande parte a revelia do mesmo, sem anular o que denominei de "Inconformismo Social",[344] patenteado pelo artista a partir de sua vida e obra. Sem dúvida, algo menos romanceado que a história do homem de bem, injustiçado, que volta tempos depois, da Europa, obcecado pela vindita, e a partir de então, passa a perseguir seus antigos inimigos e prenunciando em cadeia nacional: "você vai pagar é dobrado, cada lágrima rolada neste meu penar", nos moldes da obra "O Conde de Monte Cristo" de Dumas.

Para mim, sempre esteve claro que esta mitificação foi construída a partir de uma conjuntura peculiar de nossa História, como o próprio Buarque, lucidamente, observou:

> Aconteceu muito, de 68 a 74 principalmente. Havia um vazio político profundo no país inteiro. As opções que se apresentavam eram muito

---

[341] BUARQUE, C.. O Globo, julho de 1979 (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 julho de 2007.

[342] Muitos não mensuram a profícua obra musical, produzida em parceria com consagrados músicos nacionais, como por exemplo, as composições: *Réquiem para um amor* (1963) e *Aleluia* (1964) com Edu Lobo. *Por um amor maior* (1965) e *Réquiem por um adeus* (1973) com Francis Hime, *Bloco do eu sozinho* (1967) junto com o compositor de *Carcará*, Marcos Valle, ainda *Réquiem* (1967) com Milton Nascimento além de Ronaldo Bastos, *Mortos* (1969), *Canto Latino* (1970), *Cadê* (1973), *Bodas* (1974), apenas com Milton. A canção *Mariana* (1971) e *Entrudo* (1972) com Carlos Lyra, a *Canção à minha amada* com Baden Powell e por fim, *Esse mundo é meu* (1963) com Sérgio Ricardo.

[343] BUARQUE, C. Bondinho. Dezembro de 1971. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007

[344] Conforme MARTINS, Christian. O inconformismo social de Chico Buarque. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, ano II, p. 3, abr./maio/jun. 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo Christian Alves Martins.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2007.

> pobres para interessar o jovem, as pessoas que gostariam de estar participando de alguma forma da sociedade. Então, é evidente que nesse período qualquer palco virava uma tribuna, mesmo não querendo o sujeito estava lá assumindo uma posição. O tempo todo, a cada momento, a cada canção e a cada entrevista.[345]

Nas suas entrevistas esta imagem é confrontada pelo próprio Buarque que refuta a imagem de "líder das oposições do Brasil"[346] que, como uma sombra, o persegue implacavelmente. Se já não bastasse o seu apartidarismo político evidenciado em sua obra, o mesmo ainda garantiu: "Não tenho muito gosto pela política, para dizer a verdade. Tive uma atuação política mais evidente naquela época, porque era necessário, não havia outra solução para mim. As circunstâncias me levaram a fazer aquilo".[347]

Daí porque sua personalidade combativa, inegavelmente reproduzida pela personagem Bárbara, na peça, se dá, por seu Inconformismo Social (além, do profissional, e o pessoal, pois como chistosamente confidenciou sua genitora dona Maria Amélia: "o que acontece é que desde pequeno ele detestou ser proibido".[348]

Além disso, Buarque tem a consciência de que também incomodou deveras a censura, ilustrando a disputa de poder travada no campo simbólico como já me referi. Em recente depoimento, o também escritor, confessa que "A ditadura me encheu muito o saco, mas também enchi bastante o saco dela".[349]

De qualquer forma, já sob o efeito da auto-censura, o compositor da proibida "Bolsa de Amores", em 1971, conscientemente já teorizava: "tem a que é censurada mesmo, essa o autor nem manda. Tem a talvez, vamos tentar. E tem aquela que é tranqüila".[350] De qual categoria fazia parte *Calabar*? No texto, enviado para a censura prévia, fora invertido a ordem bibliográfica da última folha, (como seria publicado na peça), para a primeira página, talvez com a preocupação de evidenciar a farta documentação histórica consultada, talvez para promover um *lobby* junto aos pareceristas. Seguramente, *Calabar* enquadrava-se no grupo: "a talvez, vamos tentar".

---

[345] BUARQUE, C.. Folhetim. Folha de São Paulo, 1978. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 24 jun. de 2005.

[346] BUARQUE, C.. Realidade, fevereiro de 1972. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. de 2007.

[347] NOGUEIRA, J. Jornal do Brasil, 1995. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007.

[348] BRASILEIRO, BATUQUEIRO, ENCRENQUEIRO. **Revista Veja**, São Paulo, p. 46-50, 2 maio 1973.

[349] BUARQUE, C. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

[350] BUARQUE, C. Bondinho. dezembro de 1971. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2007

Calabar *versus* Censura: Primeiro *round*

Deste modo, como atesta o parecer censório sobre a peça *Calabar*, sob a custódia do Arquivo Nacional em Brasília, os examinadores, como era previsto, fizeram alguns cortes a termos e expressões ordinárias da linguagem coloquial, como ocorreu no trecho: "falou no bicho?... (caga)", (p. 17) em que o último termo foi circulado e recebeu o carimbo de "corte". Algumas linhas depois, o personagem Holandês vocifera a frase: "Aquele filho da puta", (p. 18) sendo igualmente assinalado. Adiante o batavo murmura "que merda" (p. 21) e adiante Mathias admite "preciso... (começa a se contorcer de cólicas)... cagar", (p. 22) além da fala do mesmo personagem: "À merda com o juízo humano. Quero saber se Calabar apontou nomes", (p. 29) igualmente são cortados. Essa intervenção comprova como:

> [...] 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.[351]

Outras expressões são orientados a serem suprimidas, segundo a regra da moral e dos bons costumes, naturalmente, parafraseando Michalski, com forte apoio de setores da conservadora opinião pública, estes verdadeiros arautos dos "valores da civilização cristã ocidental"[352] como a fala do Frei: "... porque ainda que eu ande a comer meninos" (p. 55.) fazendo referência a pedofilia, ou então na fala do personagem Holandês quando diz: "Mas em Amsterdam há quem encare qualquer tolerância com o Papado como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia", (p. 70.) imagem descrita no Apocalipse, no Velho Testamento, que representa o abandono da humanidade à Deus.

Os cortes são finalizados pelas observações na fala da experimentada Anna de Amsterdam quando explica para a Bárbara "... os homens da terra são fogosos, sabe? Não podem ver mulher, sabe? Mas na hora das coisas só querem saber é do seu rabo... E toca a te virar. (pausa) Negócio de homem é homem mesmo" (p. 83.) e por fim, outra fala censurada da pícara meretriz:

---

[351] MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 15-16.

[352] Ibid., p. 19.

> Daí você tira a roupa e ele fica todo excitado, mas não é porque você está nua, é porque ele acertou um índio e vai por aí, e te confunde com o índio e te dá uma porrada e te confunde com o carrasco e te pede pra bater nele até cansar e dorme e ronca e peida e você cutuca ele (cutuca Souto)... e ele nada, já gozou sozinho. (p. 79-80.)

A peça *Calabar* não é uma obra ingênua. Esta constatação começa a se comprovar logo nas primeiras páginas, quando a personagem Bárbara, em uma atitude de auto-censura, entoa a canção "Cala a Boca, Bárbara".

> Cala a boca,
> Olha a noite,
> Cala a boca,
> Olha o frio.
> Cala a boca, Bárbara.
> Cala a boca, Bárbara.
> Cala a boca, Bárbara.
> Cala a boca, Bárbara. (p. 5.)

A composição, que, na gravação, supervaloriza o imperativo, com a participação ativa do conjunto vocal, formado por vozes femininas e masculinas, confirma a impressão de que todos estivessem exigindo seu silêncio. Mas Bárbara recusa-se a calar, como o leitor/expectador confirmará no desenvolvimento da peça.

A resistência ao arbítrio não foi exclusividade de *Calabar*. O tema realmente parecia estar gerando inconformidade na produção estética dos autores antes da escritura da peça. Para Buarque o verbo CALAR, já havia sido alvo de seu talento inventivo na canção "Cálice", em parceria com Gilberto Gil, composta em plena Ditadura, na atmosfera de uma sexta-feira santa de 1973.

Quase dois lustros antes, Guerra também havia representado a imposição do silêncio no roteiro da película mencionada "Os Fuzis" em 1964. Nela, vê-se uma cena, já referida por mim, no primeiro capítulo, em que o inquieto personagem Gaúcho (Átila Lório) é proibido de conversar pelos militares Mário e José (representados respectivamente por Nélson Xavier e Hugo Carvana). A cena é emblemática, começando por um close em um dos militares enquanto sorve um copo de aguardente em um bar. No fundo, escrito na parede do botequim, lê-se: "mantenham ordem e respeito", sentença que ironicamente opõe-se ao assassínio de um inocente cometido por um dos militares, e que covardemente fora encoberto pela pequena milícia. Contudo, sabedor de tudo isso, o personagem Gaúcho, que também estava no bar, sorri sarcasticamente para os dois militares. Incomodado, Mário volta-se para o chofer de caminhão e cinicamente diz: "Ta contente, né?! Aconteceu o que você queria. Ta

contente, né Gaúcho?". Enquanto o interlocutor responde: "Eu não sei porque". Nisto, José, o outro militar, tenta abafar o assunto: "Deixa esse cara pra lá, vem tomar uma". Então, Gaúcho resolve provocar: "Você também vai celebrar? Aos defensores da lei?". Reconhecendo que o motorista sabia de tudo, Mário responde agitado: "Isso não quer dizer nada. Foi um acidente". Ironicamente Gaúcho replica: "É, vocês deram um pouco de azar, mas isso acontece a qualquer um". O colóquio prossegue:

> Mário: O que você tem com isso?
> Gaúcho: Eu? Nada.
> Mário: Porque ta rindo então?
> Gaúcho: Tô rindo. Não posso rir?
> Mário: Não!
> Gaúcho: Certo. É o polícia que proíbe.
> Mário: É.
> Gaúcho: Então... Como se chamava o morto?
> Mário: Fica quieto, Gaúcho. Fica quieto.
> Gaúcho: Não tô rindo. Tô só falando.
> Mário: Não fala.
> Gaúcho: Ah! Também não posso falar?
> Mário (irônico): Não.
> Gaúcho: Não posso rir. Não posso falar.
> Mário (nervoso): Quer calar a boca[353]

No dia seguinte a esta conversação, o desobediente Gaúcho recusa-se a "calar a boca", após frenética perseguição pelas vielas da pequena cidade de Milagres, na Bahia, é alvejado e tomba. Assim como Calabar, ele deveria ser morto "para que não diga coisas que não devem ser escutadas". (p. 32.)

Seguindo o caminho do texto dramático, algumas laudas depois da execução de Calabar, Bárbara, inconsolável, exclama para Souto:

> Cala a boca, Sebastião! Você não aprende a dizer esse nome. Tua língua enrola, Sebastião, você está babando. Você é incapaz de pronunciar Calabar. A voz sufoca, você tropeça. Você é um anão. Você está proibido de dizer Calabar. E não é só você. Estão todos proibidos. O povo está proibido. Eu proíbo a História de pronunciar esse nome. (p. 62.)

A fala da viúva representa a defesa das idéias de Calabar, sendo estas inversas aos de seus pares, por isso a ordem: "estão todos proibidos". Uma referência visceral ao tratamento da historiografia dado a Domingos Fernandes Calabar. Mas também, diante dos fatos vindouros, uma macabra profecia, haja vista que a peça, meses depois de seu envio para apreciação, seria proibida, e vedado a citação de seu nome pelos órgãos de divulgação, por isso a alcunha de "a peça inominável".

---

[353] Transcrição do diálogo contido no filme *Os Fuzis* (Brasil, 1964, Ruy Guerra, Sagres)

Curiosamente, a referência à mordaça fora feita, antes mesmo que a peça fosse vítima dela mesma. Pois adiante, Nassau, juntamente com o Coro cantam a marchinha "Boi voador não pode":

> Quem foi que foi,
> Que falou no boi voador.
> Manda prender esse boi,
> Seja esse boi o que for. (bis)
> O boi ainda dá bode.
> Qualhé a do boi que revoa?
> Boi realmente não pode
> Voar à toa.
> É fora, é fora, é fora,
> É fora da lei,
> É fora do ar,
> É fora, é fora, é fora.
> Segura esse boi.
> Proibido voar. (p. 69.)

A canção foi construída a partir da folclórica história do embuste "boi voador" criado pelo astuto Maurício de Nassau, como já aludimos no capítulo anterior. A gravação desta composição é sintomática pois lembra um verdadeiro bloco carnavalesco, com a participação de muitas vozes, segundo a rubrica, de moradores e holandeses. Comicamente, o ouvinte poderá é possível identificar a voz de do papagaio "Oba" participando da canção, aproximando a performance ao grotesco bakthiniano.

Segundo a apreciação no dia 16 de maio de 1973, da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante, o texto teria a classificação etária de 18 anos, com os devidos cortes (já assinalados por mim), sendo as cenas condicionadas ao ensaio geral, como o quadro em que Mathias parlamenta com o personagem Holandês, enquanto defecam. A linguagem é definida por ela como comum, vulgar, irreverente e usando palavrões. Referente as características gerais de *Calabar*, a parecerista identifica nela personagens idealistas, heróicos, traidores, subservientes e prostituta, que abordam um tema histórico-político (o significado político da traição de Calabar). Sobre a mensagem, Cavalcante distingue um teor negativo, mas também aspectos positivos, visto a trazer luz nova a certos aspectos de nossa História. Cavalcante, na conclusão de seu parecer, escreve:

> 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.[354]

A opinião demonstra a orientação histórica triunfante na Censura Federal, pois na análise percebe-se o peso da ótica positivista ao abordar a "heroicização" de personagens históricos. Ademais, no trecho supracitado nota-se que à relação passado/presente não passou despercebida, pois nela é indicada três fragmentos com "possíveis implicações de seu sentido político na atualidade". Michalski compreende que:

> [...] o receio da atuação livre do teatro, que em vários episódios atingiu dimensões francamente anedóticas, surgiu, segundo tudo indica, de um diagnóstico amplamente equivocado sobre a medida em que o teatro seria capaz – na hipótese de que de fato o pretendesse – de perverter os costumes da população ou incitar de modo efetivo a rebelião contra as instituições vigentes. É lamentável que em nome de tal diagnóstico equivocado toda uma geração de artistas tenha sido privada do elementar direito a um trabalho criativo, livre de interferências alheias, e toda uma geração de espectadores tenha sido impedida de escolher de acordo com o seu livre arbítrio o tipo de teatro que desejava freqüentar.[355]

Não tive acesso a estas páginas assinaladas pela censora, e as páginas do texto dramático enviadas a Brasília não correspondem às mesmas da publicação da peça. Porém, após leitura atenta, presumo que os trechos, indicados por Cavalcante supostamente estão nas últimas cenas da peça, quando o arbítrio daquela época, continua sendo representado. Agora é a vez do intransigente personagem Frei, alegoricamente, na peça, reportar-se à censura:

> Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta conta a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo. (p. 88.)

Contudo, na iminência do retorno de Nassau para a Europa, a incansável Bárbara declara:

> Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é

---

[354] 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

[355] MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 11

> uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz. (p. 90.)

Em seguida, Nassau prepara-se para partir. Porém, antes deixa como legado uma carta de adeus registrando sua vontade por um Brasil melhor. Emocionado o escrivão, solicita manifestar seu pesar, quando o Consultor (ou seria Censor?) interrompe-o: "Silêncio! Escrivão não sente. De agora em diante, neste Brasil holandês, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc, etc, etc...", p. 91) mais uma resignificação, esta do Decreto-lei n.º 477,[356] assinado no dia 26 de fevereiro de 1969, "trabalhador trabalha, professor leciona, estudante estuda".[357]

---

[356] 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 – Seqüestre 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. § 1º As infrações definidas neste artigo serão punidas: I – Se tratar de membro do corpo docente, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino com pena de demissão ou dispensa, e a proibição de ser nomeado, admitido ou contratado por qualquer outro da mesma natureza pelo prazo de cinco anos; II – Se se tratar de aluno, com a pena de desligamento e a proibição de se matricular em qualquer outro estabelecimento de ensino por prazo de três (3) anos. § 2º Se o infrator for beneficiário de bolsa de estudo ou perceber qualquer ajuda do Poder Público, perdê-la-á, e não gozar de nenhum desses benefícios pelo prazo de cinco (5) anos. § 3º Se se tratar de bolsista estrangeiro será solicitada a sua imediata retirada do território nacional. Art. 2º A apuração das infrações a que se refere este Decreto-Lei far-se-á mediante processo sumário a ser concluído no prazo improrrogável de vinte dias. Parágrafo único. Havendo suspeita de prática de crime, o dirigente do estabelecimento de ensino providenciará, desde logo a instalação de inquérito policial. Art. 3º O processo sumário será realizado por um funcionário ou empregado do estabelecimento de ensino, designado por seu dirigente, que procederá as diligências convenientes e citará o infrator para, no prazo de quarenta e oito horas, apresentar defesa. Se houver mais de um infrator o prazo será comum e de noventa e seis horas. § 1º O indicado será suspenso até o julgamento, de seu cargo, função ou emprego, ou, se for estudante, proibido de freqüentar as aulas, se o requerer o encarregado do processo. § 2º Se o infrator residir em local ignorado, ocultar-se para não receber a citação, ou citado, não se defender ser-lhe-á designado defensor para apresentar a defesa. § 3º Apresentada a defesa, o encarregado do processo elaborará relatório dentro de quarenta e oito horas, especificando a infração cometida, o autor e as razões de seu convencimento. § 4º Recebido o processo, o dirigente do estabelecimento proferirá decisão fundamentada, dentro de quarenta e oito horas, sob pena do crime definido no Art. 319 do Código Penal, além da sanção cominada no item I do § 1o do Art. 1o deste Decreto-Lei. § 5º Quando a infração estiver capitulada na Lei Penal, será remetida cópia dos atos à autoridade competente. Art. 4º Comprovada a existência de dano patrimonial no estabelecimento de ensino, o infrator ficará obrigado a ressarci-lo, independentemente das sanções disciplinares e criminais que, no caso, couberem. Art. 5º O Ministro de Estado da Educação e Cultura expedirá, dentro de trinta dias, contados da data de sua publicação, instruções para a execução deste Decreto-Lei. Art. 6º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. (Disponível em: <www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10b.htm>. Acesso em: 15 jul. 2007.)

Lucidamente, a censora Cavalcante assinalou fragmentos representativos da resistência democrática operada pelos autores. No mesmo dia do citado parecer, outro censor, como era de praxe, ficara responsável pelo exame da peça.

A censora Zuleika Santos igualmente preenche datilografado o formulário padrão da Divisão de Censura de Diversões Pública, contendo aspectos como descrição das cenas, época, gênero, linguagem, tema, personagem, mensagem, enredo, cortes e conclusão. A mesma reitera a liberação da cena escatológica de Mathias de Albuquerque e o chefe holandês mediante ao ensaio-geral. A linguagem é definida por sutil e intuitiva, sendo o tema político-social.

Os personagens são identificados pela censora como históricos, aventureiros, traidores e gananciosos. Para Zuleika Santos a mensagem do musical era imprecisa. A mesma assegura que mesmo ausente, a história de Calabar é orientada por "dissensões e paralelismos dúbios, pela amante Bárbara".[358] Adiante, a examinadora datilografou:

> O autor enfoca um tema que pode acirrar polêmica: a participação de Calabar na briga entre portugueses e holandeses. Segundo o que foi dado a perceber, os responsáveis da peça ora examinada, se situam entre os que optariam de bom grado pela colonização holandesa em detrimento dos portugueses que, sem embargo de tudo quanto se possa alegar contra sua obra, é forçoso reconhecer que foram os pioneiros efetivos e naturais na missão de conquista de nossa civilização. Ainda, exploram a traição de Calabar, colocando-a ao nível de debate ao justificar a atitude do mameluco em abandonar seus compatriotas, fundamentando-se, inclusive, em autores contemporâneo que afirmam existir poucas e suspeitas notícias a respeito de Calabar. Considerando uma série de situações inadequadas a boa formação do espectador adolescente e o fato de que este não está à altura de compreender o alcance da mensagem, sugiro a liberação do espetáculo com os cortes determinados com proibição para menos de DEZOITO ANOS.[359]

A censora, como atesta a citação acima, demonstra também sua visão histórica voltada para o enaltecimento dos grandes personagens históricos da "civilização" brasileira. A relativização dos acontecimentos passados fora tomada pela parecerista com uma clara preferência dos autores a "colonização holandesa". Ademais, o nível de intransigência presente na leitura do texto dramático é atestada quando a censora anula a liberdade da História em não fixar verdades absolutas, constituindo uma atividade

---

[357] MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982, s/p.

[358] Parecer da censora Zuleika Santos, n. 3098/73, Brasília, 16/05/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316. livro 1/ reg. 2079-AN/DF.

[359] Ibid.

continua de pesquisa, ao julgar que Buarque e Guerra "exploram a traição de Calabar, colocando-a ao nível de debate".

No dossiê da peça *Calabar* – O Elogio da Traição, conservada no Arquivo Nacional em Brasília, ainda tive acesso a outro parecer censório, de nome Gilberto Pereira Campos, dado também no dia 16 de maio de 1973. Nele, consta também que as cenas seriam condicionadas ao ensaio-geral. A linguagem seria acessível, segundo ele adequado para o tema, este sócio-histórico. Quanto aos personagens, Gilberto aponta déspotas, demagogos, mercenários, traidores históricos, sendo a mensagem também imprecisa. O mesmo conclui:

> Trata-se de peça que aborda com sutileza página de episódio histórico-brasileiro, no Século XVII, particularmente, em Pernambuco, caracterizando a guerra entre portugueses, brasileiros e flamengos na conquista da terra. Dada a natureza da mesma – polêmica – e considerando a difícil interpretação a luz da história dos fatos ocorridos que abordam traição, despotismo, conflitos de religião, comiseração, asseguram, fundamentalmente, salvo melhor juízo, o seu destino para um público adulto. Ante o exposto, opino pela liberação do espetáculo, condicionando-se ao ensaio-geral, para público maior de 18 (DEZOITO ANOS).[360]

A descrição dos três pareceres sobre a peça estudada, remete-me a importante obra "Vigiar e Punir" do filósofo estruturalista francês Michel Foucault. Nela, o estudioso analisa os estratagemas físicos e psicológicos empregados pelas instituições estatais na História. Ao abordar o tópico "Exame", o pesquisador escreve que:

> O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância eu permite qualificar, classificar e punir. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. É por isso que, em todos os dispositivos de disciplina, o exame é altamente ritualizado. Nele vêm-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade.[361]

As palavras de Foucault parecem se ajustar perfeitamente no contexto vivido pelas vítimas do amordaçamento da Censura, esta enquanto instituição política. Ele ainda explica que devido a todo a esse aparato construído pelo o que ele denominou de

---

[360] Parecer da censora Gilberto Pereira Campos, n. 3097/73, Brasília, 16/05/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316. livro 1/ reg. 2079-AN/DF.

[361] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 164.

"exame", é natural que surja "a constituição do indivíduo como objeto descritível, analisável".[362]

A trilha sonora, parte constituinte do musical, não fora olvidada pelos censores. No dia 29 de agosto de 1973, portanto quase cinco meses depois do parecer do texto dramático, a empresa Phonogram (Companhia Brasileira de Discos Phonogram) encaminhou ao Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, as composições "Tatuagem", "Fado Tropical", "Cala a Boca Bárbara", "Não Existe Pecado ao Sul do Equador", "Fortaleza", "Cobra de Vidro", "Tira as Mãos de Mim" e "Vence na Vida quem diz Sim" (esta última assinalada com a palavra "NÃO" ao lado do título da música). O objetivo da empresa consistia em obter um parecer detalhado acerca da trilha sonora da peça, para serem gravadas.

No mesmo dia, segundo a documentação, foi emitido um parecer assinado pela censora Maria Luiza Barroso Cavalcante sugerindo que as canções supracitadas não fossem gravadas "para divulgação irrestrita, e sim, apenas, para ambiente fechado com acesso ao público maior de 18 anos".[363] A censora explica-se:

> Isso porque, todas elas são capazes de confundir um público imaturo, com mensagens em que a malícia sexual se incorpora e um significado político ou a imagens representativas do país, através de uma linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos.[364]

A citação acima é importante, por indicar a recepção da Censura Federal a respeito das implicações geradas pelas letras musicais, além de denotar ciência do recurso alegórico empregado na construção dos versos musicais, característica já identificada nas composições de Buarque (Eximindo o politizado co-autor Guerra da elaboração artística das músicas).

Desse modo, as letras foram examinadas. A canções "Tatuagem", "Fortaleza", "Cobra de Vidro", "Tira as Mãos de Mim" são liberadas sem nenhuma admoestação. Contudo em "Fado Tropical" a palavra "sífilis" foi marcada com a observação "cortar esta expressão". De fato, na gravação desta música, no momento que Guerra recita os verso "Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro", o termo é inexplicavelmente emudecido. Adiante, sem observações,

---

[362] FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 169.

[363] Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 7057/73, Brasília, 29/08/1973. Arquivo Nacional/DF

[364] Ibid.

contudo devidamente sublinhado, ficaram o trecho: "[...] mesmo quando as minhas mãos estão **ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e sinceramente, chora**",[365] (destaque nosso) contudo sem observação alguma. Qual teria sido a principal motivação para tal procedimento? O intervalo "torturar, esmagar, trucidar...", representava o fato de que enquanto Portugal trucidava a resistência nativista dos colonos ultramarinos, o Brasil também trucidava a oposição ao Regime Militar. Claro está, que na documentação consta que a Cavalcante acerca do corte, registrou em seu juízo:

> Tendo sido suprimido uma alusão desrespeitosa à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira, que se constituía o principal impedimento à liberação dessa letra musical, creio que a mesma pode ser liberada sem restrições, considerando também a profundidade do tema e sutileza do significado, que de qualquer modo só será entendido por público amadurecido.[366]

Assim, por sugestão da censora, o aludido termo, mediante procuração – contraditoriamente, posto que, historicamente, no século XVII, encontrar sifilíticos era algo ordinário – foi devidamente suprimido da composição, conseguindo enfim o carimbo "aprovado" resultando enfim, em sua liberação.

Na letra de "Não Existe Pecado ao Sul do Equador", a seqüência "vamos fazer um pecado, **safado, debaixo do meu cobertor**", (destaque nosso) além da marcação, também ostentava a determinação "cortar" ao lado do verso. Segundo a opinião de Cavalcante, o verso proibido porque "comunicava ao restante da música um significado obsceno".[367] Noutro documento, o trecho é substituído pelo verso "vamos fazer um pecado, suado à todo vapor".

Recordando o exercício de poder destes difíceis tempos, Buarque, revelou que com o passar do tempo, foi possível desenvolver algumas artimanhas, como, por exemplo, inserir palavras de baixo escalão nas composições. O artifício consistia, segundo Buarque, em introduzir uma "gordura de palavrões pra você perder".[368] Percebe-se que este ardil fora freqüentemente empregado nas músicas de *Calabar*.

Já em "Vence na Vida quem Diz Sim" a letra foi vetada. Com efeito, na gravação, é possível ter conhecimento da música apenas na forma instrumental. O

---

[365] Conforme parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 7057/73, Brasília, 29/08/1973. Arquivo Nacional/DF

[366] Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 8631/73, Brasília, 03/10/1973. Arquivo Nacional/DF

[367] Parecer da censora Maria Luiza B. Cavalcante, n. 8631/73, Brasília, 03/10/1973. Arquivo Nacional/DF

[368] BUARQUE, C. **Vai passar**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

mesmo processo ocorreu com a canção "Anna de Amsterdam". Nesta, na documentação, é possível verificar as expressões "do dique", "das docas", "das fichas" e "da cama, da cana, fulana, sacana", todas sublinhadas. Os termos marcados aludem a realidade da personagem Anna de Amsterdam, uma meretriz holandesa, contudo, percebe-se que o trecho gerava mal-estar na conservadora Divisão de Censura daquela época. Assim sendo, ao lado da letra musical um lembrete: "Proibida a gravação comercial da letra".

Em tempo. A marchinha de carnaval "Boi Voador Não Pode" também estampava uma observação manuscrista: "Proibida divulgação em rádio, TV, Shows e qualquer outro espetáculo público".

Após a conclusão do exame "ritualizado", recordando Foucault, a peça enfim é liberada (com cortes), com o alvará de autorização datado no dia 16 de maio de 1973, mesmo dia de feitura dos pareceres. Nele ainda consta uma observação: a proibição da gravação da letra da canção "Anna de Amsterdam".

Mesmo que antes das restrições, as músicas "tesouradas" tivessem sido executadas, posteriormente, os versos vetados precisariam ser ocultados de qualquer forma, como ocorreu com a gravação do show "Chico e Caetano", nos dias 10 e 11 de novembro de 1972, no Teatro Castro Alves, na Bahia, em pleno momento de escrita de *Calabar*. Algumas músicas já prontas, suponho, foram apresentadas no concerto, não obstante, durante a gravação do disco, algumas sofreram intervenções: Na canção "Bárbara" a expressão "nós duas" foi suprimida, e, substituída por aplausos. Em "Anna de Amsterdam" nota-se a inserção ulterior do termo "bacana" sobre "sacana", cantada por Buarque no show da Bahia.[369]

Calabar *versus* Censura: Segundo *round*

Nestas condições, a liberação final do espetáculo ficaria dependendo do ensaio-geral, que já no dia 21 de maio de 1973, já havia sido protocolado um pedido do diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Rogério Nunes para o Superintendente

[369] As composições "Partido Alto" e "Atrás da Porta", deste show/LP, também foram "tesouradas". Na primeira, composta para o filme "Quando o Carnaval chegar" (1972) de Cacá Diegues, a palavras "brasileiro" foi substituída por "batuqueiro", e o termo "pouca titica" por "coisica". Na gravação do disco, as palavras foram sutilmente silenciadas, na medida em que também se aumentava o som dos aplausos, aparentemente gravados. O mesmo correndo com a execução da música "Atrás da Porta". Já na letra da mesma, ficou acordado que a expressão "nos teus pêlos" ficaria "nos teus peitos". (Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html >. Acesso em: 15 Jul. 2007)

Regional do DPF, do ainda Estado da Guanabara, solicitando técnicos para acompanhar a montagem da peça. No ofício, consta um pedido de "máxima atenção" para as representações das tais páginas 61, 68 e 70, a que já aludimos. No fim, o remetente alerta: "Outrossim, solicito, ainda chamar à atenção da fiscalização para o desenrolar do espetáculo, com o fim de dar a esta DCDP meios de impor, se necessário, a medida preconizada para os casos de violação do indicado dispositivo legal".[370]

De posse da liberação oficial da peça, os autores decidem chamar o encenador Fernando Peixoto para dirigir o espetáculo. A partir daí as anotações detalhadas do próprio Peixoto nos esclarecem melhor sobre a cronologia dos acontecimentos:

> Fim de junho de 1973: Chico e Ruy me procuram em São Paulo. Trazem o texto de CALABAR e a proposta de assumir a direção do espetáculo. Já haviam muitos anos de amizade antes disso, mas partimos para uma verificação crítica mútua: Chico e Ruy foram para o teatro São Pedro assistir um espetáculo meu. 'Frank V' de Dürrenmatt, enquanto eu fui para o bar 'Riviera' ler o texto deles O acerto foi selado na 'Baiúca'. A peça estava liberada pela censura federal .. Em setembro e outubro ensaiamos em Ipanema. Dia 30 de outubro entramos no Teatro João Caetano, no Rio.[371]

Parafraseando os mesmos apontamentos de Peixoto, em seguida, no Rio de Janeiro, acertaram que a produção ficaria a cargo de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, para logo depois formarem a equipe técnica. O grupo era constituído por consagrados artistas-profissionais, cada um na sua área, como por exemplo, Dori Caymmi na direção musical, Edu Lobo na orquestração, Zdenek Hampl na coreografia e assistência de direção junto com Mário Masetti, Hélio Eichbauer nos cenários e dividindo a responsabilidade pelos figurinos com Rosa Magalhães, entre outros.

Com a estréia agendada para novembro de 1973, era necessário dinamizar a produção. Assim, em agosto, inicia-se a exaustiva fase de preparação e seleção do *casting*[372] da peça. O elenco foi formado por Tete Medina, Betty Faria, Hélio Ari, Antônio Ganzarolli, Lutero Luís, Flávio São-Tiago, Perfeito Fortuna, Deoclides Gouvêa, Odilon Wagner entre outros.

Ocorreu que, no dia 8 de outubro de 1973, emitiu-se um boletim assinado pelo próprio Diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, General Antônio Bandeira,

---

[370] Ofício n. 307/73 – SCTC/SC/DCDP 21 de maio de 1973. Arquivo Nacional. Brasília/DF

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

[372] Ibid.

informando que a peça havia sido avocada para reexame.[373] Mais tarde, no final daquele mês, o diretor da DCDP, Rogério Nunes, em Brasília, respondendo a missiva de Fernando Torres, produtor de espetáculo, sobre o andamento do processo,[374] enviou um comunicado, informando-lhe que a peça seria reexaminada, sendo assim impedida de estabelecer uma data para o ensaio-geral do espetáculo.[375] Dias antes, mais precisamente no dia 25 de outubro de 1973, no Rio de Janeiro, o diretor teatral Fernando Peixoto, responsável pela montagem, trabalhava na construção cênica do espetáculo, quando foi interrompido por um telefonema. O encenador escreveu em seu caderno de anotações:

> [...] retomo este caderno, agora meio sem saber o que pensar? Cacá telefonou dizendo que o ensaio da censura simplesmente não acontecerá dia 4. Prenderam o texto para revisão. Será que leram mal, antes? Sinto coisa por trás. Um lado positivo, inegável, isso vai implicar em adiar a estréia, o que pra mim não é mau. Mas se proibirem tudo?[376]

Cinco semanas depois, segundo a leitura das anotações de Peixoto, o texto agora estava com o Serviço Nacional de Informação, o SNI. Preocupados com o desfecho do drama, Buarque, Guerra e Peixoto decidem continuar assim mesmo, contudo, acham de bom alvitre documentar o trabalho através de filmagem, o que infelizmente não acontece, pois obedecendo as ordens da Polícia Federal, a direção do teatro proíbe filmagens e tampouco a entrada de equipamentos. Dias depois, o também cineasta Guerra intenta cinematografar a peça em Petrópolis, no Rio de Janeiro, mas, sem sucesso.[377]

Temendo o pior, Peixoto já arquitetava uma produção argentina. No outro dia, os ensaios persistem, durante a madrugada, revelando almejada harmonia entre os elementos cênicos, como cenografia e narrativa. Pela tarde, chega o produtor Fernando Torres com a carta de Brasília a que já me reportei noutra parte, mas prefiro deixar que o próprio Peixoto descreva o momento em que isso aconteceu:

> De reto, como sempre, a tarde foi cheia de baldes de água fria. Chegou Fernando com a carta da Censura, sobre a tal de "avocação" da peça pra instância superior. Como esta palavrinha, superior, esconde

---

[373] Boletim n 194 portaria n. 641. 04 de outubro de 1973. Arquivo Nacional. Brasília/DF

[374] Missiva de Fernando Torres Diversões para Rogério Nunes diretor do DCDP. 30 de outubro de 1973. Arquivo Nacional. Brasília/DF

[375] Ibid.

[376] PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 191.

[377] Ibid., p. 193.

> mentiras. A carta praticamente proíbe o espetáculo. Caracteriza-se uma censura econômica. É datada de 30 de outubro. A censura política nem chega a ser exercida. A censura foi censurada, proibida de proibir. Os gastos estão feitos. Que vai acontecer de agora em diante, se a proibição for mantida, com os produtores e os próximos espetáculos? Texto liberado não é mais garantia mínima.[378]

Peixoto reporta-se a chamada proibição branca, pois, afinal, como ele justificou a *posteriori*: "[...] como manter quatro meses um elenco daquele tamanho, os músicos, os cenários, o espaço todo, o teatro todo cedido, enfim estrear onde e como quatro meses depois?".[379]

De posse do dossiê *Calabar*, constata-se alguns dados importantes. O primeiro, refere-se a um outro parecer da peça – além das outras três descritas por mim anteriormente – realizada em 26 de setembro de 1973, feita novamente pelo técnico, como eram denominados, Gilberto Pereira Campos. Nela, o censor refaz o seu parecer. Como ele antecede a data da avocação da peça, é forçoso pensar que tenha sido ele o responsável pela avocação do texto. Comparando ambas leituras feitas no intervalo de cinco meses, percebe-se que Campos continua avaliando a mensagem da peça como imprecisa. A linguagem permanece como acessível, porém agora "atendendo para o eruditismo". O tema agora é classificado como sócio-político e religioso. Quanto a conclusão, o censor escreve:

> Peça escrita em prosa e verso que aborda com propriedade o episódio do Brasil-Colônia tendo como destaque a Invasão Holandesa e as acirradas lutas entre portugueses e holandeses na conquista do solo pátrio, além de descortinar com proselitismo a controvertida figura de Domingos Fernandes CALABAR e seus contemporâneos. Em vista da prolixidade diálogos e situações desaconselháveis para um público imaturo e ainda pela complexidade do texto, manifesto-me pela liberação do espetáculo, condicionado ao ensaio-geral e obedecidos os cortes assinalados, para um público MAIOR DE 18 (DEZOITO) ANOS.[380]

Apesar das diferenças no formato do novo parecer do censor Gilberto Pereira Campos, o conteúdo permanece o mesmo, inclusive avaliando a peça ainda como apta para ser encenada, com os mesmos cortes e a mesma classificação etária de outrora.

---

[378] PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 192.

[379] PEIXOTO, F. Depoimento concedido aos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota em 1 de maio de 2001. Não publicado.

[380] Parecer da censora Gilberto Pereira Campos, n. 8606/73, Brasília, 26/07/1973. Arquivo Nacional/DF, proc. 316. livro 1/ reg. 2079-AN/DF.

O segundo dado refere-se ao arquivamento de notícias de periódicos recolhidas pela Censura sobre os autores, notadamente de Buarque, entre os meses em que a peça foi liberada até a sua avocação, como a crítica da Revista Veja, referente a publicação da peça "Calabar – O Elogio da Traição". No texto, verifica-se alguns trechos assinalados, o que indica a estreita aproximação do Departamento de Censura em Brasília, com os acontecimentos que envolviam a peça, outrora liberada.

Dentre os fragmentos sublinhados, consta algumas linhas escritas pelo crítico, como o trecho: "[...] se o resultado da guerra tivesse sido outro, um Brasil holandês não teria sido preferível à colonização brutal dos portugueses?".[381] Noutro intervalo marcado, o colunista compara o destino de Calabar e outro personagem histórico, porém este caro aos militares: Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Noutro, publicado pelo "Diário de Brasília", a notícia refere-se ao "sensacional lançamento" de alguns LPs importantes para ano de 1973, dentre eles "Calabar" de Chico Buarque está assinalado juntamente com o disco "Inédito" de Geraldo Vandré por razões muito claras (os outros LPs, "Luz da Noite" de Maria Bethânia e "Réu Confesso" de Tim Maia não consta nenhuma observação).[382]

Por fim, consta um artigo com o título, que por si só já justificaria sua presença no dossiê sobre a proibição de *Calabar*: "Chico: a consciência". Nele, depois de breve balanço histórico da carreira do compositor, alguns trechos são sublinhados como "... passou a ser o artista contestador" e "Ele não decepciona nem mesmo os que o reprimem por algum excesso...", além da menção as canções "Cálice", "Bárbara" e Anna de Amsterdam".[383]

No ano seguinte, no dia 15 de janeiro de 1974, a peça é enfim proibida de ser encenada em todo o território nacional, determinado pelo boletim assinado pelo General Antônio Bandeira[384] tornando sem efeito a autorização anteriormente concedida. Alguns anos depois, Buarque em entrevista, faria um lúcido balanço da censura na criação teatral:

> Eu acredito que o público que assiste a uma peça de teatro que tenha alguma ousadia, alguma contribuição, saia desse mesmo espetáculo enriquecido, é um dado a mais para a cabeça desse público. Isso significa que no mês seguinte, quando voltar ao teatro, ele vai querer

---

[381] MAYRINK, G. Canções da colônia. **Veja**, São Paulo, p. 119, 21 nov. 1973.

[382] SENSACIONAL LANÇAMENTO. **Diário de Brasília**, Brasília, p. 4, 25 nov. 1973.

[383] CONSCIÊNCIA, Chico. **A Tribuna,** Espírito Santo, 18 nov. 1973.

[384] Boletim n.º 11 portaria n. 21. 15 de janeiro de 1974. Arquivo Nacional. Brasília/DF

> um acréscimo a essa sua informação ou emoção. Então o autor é obrigado e desafiado a estar sempre criando mais e melhor. Isso durante um ano representa já um salto cultural de todo o País, durante dez anos é realmente o que se chama desenvolvimento cultural de um país. O contrário é emburrecimento. O público que deixa de assistir as peças, não viu *Rasga coração*, do Vianinha, por exemplo, perdeu com isso. Os autores dramaturgos também perderam, porque não são obrigados a fazer uma coisa melhor que aquilo, e vão ficando parados no mesmo lugar, emburrecendo com as moscas em volta.[385]

O crítico Yan Michalski concorda com Buarque na obra "Palco Amordaçado" escrevendo que:

> As obras mais significativas, entre as que foram e continuam proibidas, serão fatalmente representadas um dia; mas é muito possível que o seu impacto já não seja então nem de longe o mesmo que elas teriam produzido logo depois que foram escritas, pois o momento histórico e a concepção do teatro que lhes deram origem já estarão até certo ponto ultrapassados [...] O milagre cênico impedido de se realizar no momento mais oportuno não é simplesmente adiado: é condenado à morte.[386]

O arbítrio, mais uma vez, vencia o embate travado contra arte.

Calabar *versus* Censura: Terceiro *round*

Interditada a peça e feito o desmanche da produção, dá-se um novo capítulo da história de *Calabar*. Em março, o diretor do Departamento de Polícia Federal é informado por um relator sobre o mandado de segurança, impetrado por Francisco Buarque de Holanda, a fim de recorrer contra a proibição do espetáculo.[387]

A ordem escrita foi decidia em conjunto, entre Buarque, Guerra e Peixoto, contraditoriamente, ao produtor Fernando Torres que achava de bom alvitre paralisar os

---

[385] BUARQUE, C.. Folhetim, Folha de São Paulo, 1978. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.htm>. Acesso em: 15 Jul. 2007

[386] O autor continua a falar sobre os danos da censura através dois exemplos grandes exemplos: "É terrível para todos nós, artistas e espectadores, pensar que Cacilda Becker – atriz-fenômeno de uma dimensão que se extinguiu com ela – morreu possivelmente sem ter feito, nos últimos anos de sua vida, alguns papéis que a repressão colocou fora do seu alcance, e que ela teria feito como ninguém, e que ninguém fará como ela faria. E não é preciso buscar os exemplos entre os mortos. Fernanda Montenegro, outra atriz excepcional, foi notoriamente impedida pela censura de interpretar alguns grandes papéis que atendiam então à sua necessidade e possibilidade de realização pessoal como intérprete. É provável que quando as respectivas peças forem finalmente liberadas, Fernanda não fará mais esses papéis, porque eles não corresponderão mais à fase que ela estará atravessando como atriz. Sem dúvida, fomos assim privado, de modo tragicamente irreversível, de realizações que poderiam ter-se tornado históricas, que poderiam ter enriquecido decisivamente a frágil tradição da nossa cultura teatral. (Cf. MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, p. 50-51.)

[387] Ofício n.º 515. 14 de março de 1974. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

ensaios por alguns dias. Além destas informações, o diretor teatro Peixoto, registrou em suas anotações que "Acho que o clima psicológico, ainda que difícil, está positivo. É uma universidade para todos. Decidimos tentar mandado de segurança, para a Censura ser obrigada a censurar... Que proíbam, mas logo...".[388]

E assim sucedeu. Apoiado por um escritório jurídico, o texto respeitosamente e redigido pela peculiar linguagem jurídica, refuta que a peça *Calabar* tenha ferido "por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional", como basea-se o artigo do decreto de censura, de 1964, e na qual a peça foi acusada, como certifica a longa citação a seguir.

> A peça 'Calabar' não fere a dignidade nacional. Ela apresenta, em revestimento dramático, um sombrio episódio de nossa história, mas a época de que trata não é, de modo algum, selada com a sacralidade da história nacional, pela definitiva e peremptória razão de que o Brasil, a esse tempo , não existia como nação: estava temporariamente submetido à Espanha e voltaria, como vinha de 1500, ao domínio de Portugal, fosse como Colônia, fosse como província ultramarina, mas insofismavelmente sem existência independente e, portanto, sem ostentar o título de nação, a que corresponde o adjetivo nacional.. A peça não fere, de modo algum, instituição brasileira, costume brasileiro, sentimento brasileiro, entendidos como tais os que pertencem ao nativo e não os que o traziam sob o jugo explorador. O Brasil, ao tempo da crônica escrita em 'Calabar', estava na situação exata da Itália sob o jugo austríaco que, segundo Metternich, não era uma Nação, mas um simples nome geográfico. Pelo que toca à Espanha ou à Holanda, o fato só de serem expulsas, quando foi possível a Portugal, mostra que, no episódio de Calabar, a dignidade nativa não estava em jogo. E se assim é, também não se comprometia em ofensa a essa dignidade quem optasse por uma ou outra, ambas intrusas, no jogo de interesses que aqui disputavam, o que se torna válido para Portugal, privado de sua independência e absorvido, em relação à conquista do Brasil, pela Espanha. A dignidade brasileira não estava em causa. Uma peça, em que há, aliás, muito da fantasia permitida aos artistas, até porque é, quase sempre, a marca do talento, não pode ofender a dignidade brasileira, dramatizando o conflito entre aquelas potências, em que o povo brasileiro não chegava sequer a ser um peão do jogo em que se empenhavam. A irreverência, convenientemente agressiva, para provocar o impacto das platéias, só podia alcançar a Holanda, a Espanha, e secundariamente, em face das circunstâncias, o colonizador português, que lutava ao lado da potência que despojara da independência a sua Pátria, que teria que reconquistá-la pela violência.[389]

---

[388] PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 193.

[389] Mandato de Segurança n.º 74626. 4 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

Assim, com o propósito de reforçar a argumentação acima, o mandato de segurança recorre a fragmentos de importantes obras da historiografia brasileira, escrita por consagrados historiadores como Capistrano de Abreu e Sérgio Buarque de Holanda, o próprio genitor do impetrante.

Adiante, a procuração alude ao significado do título *Calabar – O Elogio da Traição*, redigindo que "Elogio, no caso, não foi usado no sentido de apologia e nada autoriza a pensá-lo. Foi empregado à maneira de Erasmo":[390] uma sátira das mazelas da humanidade em geral. Estes esclarecimentos, seguramente visavam isentar (sem desvincular) o ataque direto ao Regime Militar, não obstante a crítica desferida pelos autores não estava restrita a um grupo específico, mas ao chamado homem-comum, agente transformador de sua realidade.

Na seqüência, o mandato investe contra a impugnação da peça, por ofensa e injuria, assinada pelo General Bandeira, então Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal:

> Ora, que ofensa ou injúria aos brios ou interesses nacionais se pode captar em uma peça alusiva a um episódio histórico em que o s 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?[391]

Percebe-se novamente a abordagem da questão da formação da nação brasileira, principal argumento de defesa contra a acusação de "ofender, injuriar" a dignidade nacional. Quanto a detratar a relação entre o Brasil e Portugal, através da abordagem histórica de ambas nações, a impetração recorre a atitude pública, do governo brasileiro, em 1974, favorável ao reconhecimento da Independência das colônias lusitanas na África:

> Se por forçada transposição histórica, entendermos como ferida, ofendida ou lesada a dignidade nacional, pela vinculação entre Portugal e Brasil, não obstante permanecer em conflito de interesses ou a ausência de uma dignidade nacional ao tempo focalizado na peça, isso por força de chamada comunidade luso-brasileira, não seria menos incabível a sua proibição, porque a atual coincidência de

---

[390] Mandato de Segurança n.º 74626. 4 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

[391] Ibid.

> interesses não é alvejada em *Calabar* e, ao lado disso, ocorre que a existência dessa comunidade não impede que o Brasil, na Assembléia das Nações Unidas, se abstenha de votar moções contrárias ao colonialismo português, o que não se deveria dar, porque, a serem realmente coincidentes os sentimentos e os interesses, o voto do Brasil só poderia ser favorável e não de abstenção, que não favorece Portugal.[392]

De fato, meses depois deste Mandato de Segurança, o governo brasileiro reconheceria em 18 de julho a independência da Guiné-Bissau. Em seguida, no dia 11 de novembro no mesmo ano de 1974, o país admitiria a autonomia de Angola. O primeiro país a fazê-lo, diga-se de passagem. O texto sutilmente reporta-se aos interesses brasileiros, naquela época, em tornar-se o herdeiro natural da ascendência portuguesa nos territórios africanos. Por isso, o apoio da Ditadura Brasileira a Revolução dos Cravos após o golpe de 25 de Abril.

Por fim, o impetrante "[...] não conformado ao enquadramento legal, impõe-se a concessão do presente mandado de segurança, a fim de que a peça 'Calabar' seja liberada para representação pública, prevalecendo o ato anterior da censura nesse sentido".[393]

Não demorou muito para que Buarque recebesse a resposta a petição. No dia 18 de março de 1974, respondendo pelo Diretor Geral do Departamento de Política Federal, o coronel Israel Coppio Filho, esclarece o impedimento de se levar à cena a peça *Calabar*, O Elogio da Traição, ao Ministro José Néri da Silveira, do Tribunal Federal de Recursos, nos seguintes termos:

> Esta Direção-Geral ao tomar conhecimento que a peça teatral referenciada acima, faz apologia à traição, distorcendo de maneira capciosa, os fatos históricos de um das mais belas epopéias da nossa formação, marco que foi da unidade nacional, atingindo e denegrindo os valores tradicionais da nacionalidade, enquanto exalta a figura execrável do traidor Domingos Fernandes Calabar, avocou a referida peça para reexame. Isto feito, comprovada a existência no seu bojo, das razões da medida adotada, foi proibida a apresentação da referida peça teatral, cuja apresentação ao público ainda estava na dependência da aprovação do ensaio geral.[394]

---

[392] Mandato de Segurança n.º 74626. 4 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.
[393] Ibid.
[394] Ofício n.º 264/74-DCP 18 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

Ao ler a citação acima, vem-me a memória, as orientações teóricas contidas na obra *A Escrita da História*,[395] do pesquisador francês Michel de Certeau: De que lugar se escreve? Em se tratando de um juízo dado por um coronel militar, é presumível que seu ponto de vista esteja orientado civicamente pela valorização de uma "[...] das mais belas epopéias de nossa formação".[396] Direcionamento fundamentado no Positivismo, e adotadas pelo ensino militar no período republicano. Além do mais, sua repulsa pela "figura execrável"[397] de Calabar é compreensível, haja vista, que a deserção é algo abominável no círculo militar. Aliás, no passado punido com fuzilamento.

A réplica do coronel orienta-se pelo fato de que "o roteiro tem como enfoque um segundo julgamento de Calabar para conduzi-lo a situação de um herói nacional".[398] O oficial militar justifica-se a partir da fala – incontestavelmente desconfortável ao regime, diga-se de passagem, de Bárbara à Anna, que outrora já havia sido observada pela censura e que já aludi neste capítulo: "Um dia este país há de ser independente [...] Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre, Anna". (p. 90.)

Adiante, o coronel concorda com a relação indicada no Mandado de Segurança entre as Invasões Holandesas no Brasil, descrita na peça *Calabar* e a situação da Itália tomada pela Áustria, a partir da batalha de Leipzig em 1813. Contudo, especificamente sobre o conteúdo desenvolvido na peça, o militar acrescenta: "[...] o fato é mencionado na atualidade como inversão de valores, de desprestígio aos vultos históricos e de enaltecimento de um traidor, o que jamais foi contestado pelos historiadores mais categorizados".[399]

Para legitimar suas considerações, e conservar a proibição do espetáculo, o Coronel Israel Coppio Filho apóia-se em outros pesquisadores, dentre eles Sérgio Buarque de Hollanda, demonstrando claramente como a História se insere na disputa simbólica travada no campo da representação, pois como descrevi anteriormente, na petição de Francisco Buarque de Hollanda, os estudos de seu próprio pai, e, autor de "Visões do Paraíso" também foram utilizados, porém para justificar a liberação da peça.

---

[395] CERTEAU, M. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

[396] Ofício n.º 264/74-DCP 18 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

[397] Ibid.

[398] Ibid.

[399] Ibid.

Ainda para abordar a ofensa à História pátria, o redator apóia-se em um livro didático (além da Enciclopédia de Cultura e uma obra francesa) para desconstruir o argumento do impetrante de que o Brasil no século XVII não era considerada uma nação. Por fim, a refutação finaliza concluindo "improcedente a medida ora impetrada, julgado o impetrante carecedor de ação, visto não haver sido violado qualquer direito seu".[400]

Calabar *versus* Censura: Outros *rounds*

Diante dos fatos ocorridos, Buarque e Guerra compreendem que nada mais restava fazer. Segundo a obra "Anos 70", a pesquisadora Pacheco revela um dado desconhecido por mim: o fato de que a atriz Bibi Ferreira teria viajado até Brasília para pedir a liberação junto ao general Médici. Ocorreu que se já não bastasse à própria interdição do espetáculo "a imprensa foi proibida de noticiar o fato e, até, de publicar o título da peça, enquanto o LP com as músicas de Chico Buarque era recolhido, também para mudança do nome da capa".[401] Ainda, sobre a comercialização da trilha sonora, Buarque esclareceu:

> Os momentos de perplexidade, quando bem digeridos, só podem conduzir à ação, aos fatos. Nada daquela história de coitadinho. Nem de dizer que artista censurado é artista proibido, que vende mais. Para um raciocínio honesto, realista, podemos, exemplo, citar números. O LP "Chico Canta" era para chamar "Chico Canta Calabar". Com a proibição da peça, o título diminuiu. A capa também, censurada, ficou toda branca. E o "Chico Canta" do título cantava o quê? Muito pouca coisa, apenas algumas letras pedaços de letras permitidos pelos censores. Pensa que isso gerou promoção Foi o disco meu que menos vendeu. Censura não rende nada, nem divulgação.[402]

Assim, com o intuito de saldar as dívidas[403] de 30 mil dólares, provocadas pelo imbróglio, os autores, segundo um periódico daquela época, chegaram, supostamente, a

---

[400] Ofício n.º 264/74-DCP 18 de março de 1974. Sem paginação. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

[401] ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de; PACHECO, T. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 96-97.

[402] BUARQUE, C. Veja, 28 de outubro de 1976. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.htm>. Acesso em: 15 julho de 2007

[403] Em depoimento recente, Guerra comentou que sempre que encontra a atriz Fernanda Montenegro, uma das produtoras do espetáculo censurado, a mesma sempre brinca com o cineasta de que ele ainda a deve dinheiro desde *Calabar*. (GUERRA, R. Entrevista concedida para a Mostra de Cinema: Ruy Guerra, Filmar e Viver. 20 ago. 2006. Não publicada. Transcrição nossa.)

vender os direitos autorais da peça para os franceses pela quantia de 100 mil dólares.[404] Alguns anos depois, o próprio Buarque desabafou: "Proibiram 'Calabar' de que, além de autor, eu era um dos produtores. Tive prejuízo grande. Vendi o terreno de Petrópolis, hipotequei o apartamento em que morava, meus únicos bens na época".[405] O crítico Yan Michalski reporta aqueles duros dias:

> O prejuízo total, o maior jamais causado pela censura a uma produção isolada, teria levado uma empresa menos sólida do que a de Fernando Torres e Fernanda Montenegro à falência. Os empresários acabaram se recuperando, mas desde então – e lá já se vão cinco anos e meio – nunca mais reuniram um elenco que chegasse a 10 pessoas. Outros produtores, intimidados pelo exemplo, passaram também a evitar a realização de investimentos mais volumosos em espetáculos que oferecessem qualquer risco de problemas com a censura. Além dos atores e técnicos de Calabar, desempregados de uma hora para outra, pode-se considerar que dezenas de seus colegas de profissão acabaram sendo vítimas indiretas do golpe desferido contra o musical de Chico Buarque e Ruy Guerra.[406]

Dos "destroços" da peça, os dramaturgos resolveram aproveitar parte da criação artística – como os cenários de Hélio Eichbauer e a trilha sonora exclusiva da peça –, na produção de um show chamado sugestivamente de "Tempo e Contra-tempo", expressão que posteriormente, figuraria um dos versos da música "Jorge Maravilha" de 1974 (ou a letra teria denominado o show?) do compositor fictício Julinho da Adelaide, criado por Buarque, para driblar a marcação cerrada dos censores.[407] Notem que os primeiros versos da composição, transmutam-se em histórico e irônico epílogo, dos acontecimentos analisados neste capítulo. Confira, intencionalmente, a música na íntegra:

> Há nada como um tempo
> Após um contratempo

---

[404] JORNAL ÚLTIMA HORA. 4 de julho de 1974 apud Dossiê da Censura Federal sobre Calabar. Arquivo Nacional. Brasília/DF.

[405] BUARQUE, C. Veja, 28 de outubro de 1976. (entrevista) **Chico Buarque**. Disponível em: <www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.htm>. Acesso em: 15 julho de 2007.

[406] MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 52.

[407] Sarcasticamente, o mesmo pseudo-campositor que no ano da proibição definitiva da peça *Calabar* declarou em uma entrevista ao escritor Mário Prata que foi orientado por seu procurador Leonel Paiva a dizer sempre que era pragmático, assim: "quando perguntassem coisa mais complicada, para dizer isto. Por exemplo: 'O que você acha da Censura?' Sou pragmático. Ele falou ecumênico, também. Disse que quando me perguntassem o que eu acho de Cuba, para eu responder que sou pragmático e ecumênico. Senão eu me meteria em complicações. Mas eu não posso definir exatamente como eu sou. Eu sou pragmático, pô!" (PRATA, M. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide, Última Hora, 7 e 8 de setembro de 1974 (entrevista) **Chico Buarque** Disponível em: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 Jul. 2007.)

Pro meu coração
E não vale a pena ficar
Apenas ficar chorando, resmungando
Até quando, não, não, não
E como já dizia Jorge maravilha
Prenhe de razão
Mais vale uma filha na mão
Do que dois pais voando

Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta
Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta
Ela gosta do tango, do dengo
Do mengo, domingo e de cócega
Ela pega e me pisca, belisca
Petisca, me arrisca e me enrosca
Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta
Há nada como um dia
Após o outro dia
Pro meu coração
E não vale a pena ficar
Apenas ficar chorando, resmungando
Até quando, não, não, não
E como já dizia Jorge maravilha
Prenhe de razão
Mais vale uma filha na mão
Do que dois pais sobrevoando
Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta.[408]

Ora, para todos aqueles que acompanharam os embates travados contra a Censura, por mais que Buarque declarasse que a canção fora inspirada no mero pedido de um autógrafo feito por um policial, seria impossível, para o público, não apropriar a composição, e resignificá-la como um debochado recado ao presidente Geisel, como de fato ocorreu, e que incansavelmente, ainda hoje, é desmentido pelo compositor.

O show "Tempo e Contra-tempo" ficou sob a direção do cineasta Ruy guerra que mais tarde avaliaria ter sido "um espetáculo mais político que a própria peça",[409] já

[408] Disponível em: <http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 15 julho de 2007.

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

que, ainda sob os olhares indelicados da Censura Federal,[410] as letras proibidas, foram entoadas pelo público que compareceu ao concerto.

Outro reflexo ligado ao caso *Calabar*, segundo Pacheco, foi a mudança da presidência da Associação Carioca de Empresários Teatrais, designando o dramaturgo Paulo Pontes como o novo secretário geral da ACET, que sem demora, redigiu uma carta endereçada ao ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, expondo o ponto de vista da associação em relação a censura. Ei-lo:

> Não nos cabe analisar neste documento os efeitos do excessivo rigor da Censura sobre a permanente e legítima aspiração de liberdade de expressão, para que os artistas e intelectuais formulem, de maneira cada vez mais íntegra, sua visão pessoa da temática que abordam em seu trabalho. Neste documento, o problema da Censura está sendo ventilado porque sua ação excessivamente rigorosa é um dos fatores conjunturais que mais prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral.[411]

Parafraseando Pacheco sobre o documento, o tema Censura desviava-se do ponto político, para invadir a questão financeira, como já se operava na prática, caracterizada pela nova e implacável modalidade de controle: a censura econômica, como já aludi. Ademais, o cerceamento da liberdade de expressão, de alguma forma, desenvolvia sutilmente a auto-censura, como Buarque explicou, certa feita, em uma entrevista, pouco tempo depois da proibição definitiva de *Calabar*:

> A censura tem de acabar e não voltar nunca mais. Ela mutila todas as características de uma época. Esses meninos que estão começando a fazer música agora. Já imaginou? Se nas primeiras tentativas, como tem havido tantas — e tantas que ninguém nem sabe — tudo já vem proibido, isso produz a monstruosidade da autocensura, fatal a qualquer tipo de atividade criadora. Há uma geração que nasceu dentro da censura, para a qual o certificado de liberação é tão normal e necessário quanto a carteira de identidade. Para mim, para uma geração que se criou quase que sem censura, é chocante ter de mandar textos, às vezes muito íntimos — toda criação requer uma entrega muito particular —, para um funcionário examinar, dizer se pode ser divulgado ou não.[412]

Ainda pensando nas conseqüências advindas da proibição, a montagem da peça "Um Grito Parado no Ar" (1973) do teatrólogo Gianfrancesco Guarnieri ficou por conta

---

[410] Mais de 30 anos depois, o cineasta lembrou de forma engraçada do embaraço promovido pela visita da censura no ensaio do show, cujas poltronas reservadas para os censores nunca foram ocupadas durante as apresentações. (Ibid.)

[411] PONTES, 1973 apud ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de; PACHECO, T. **Anos 70** – Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 96-97.

[412] BUARQUE, C. Revista Veja, 28 de outubro de 1976. (entrevista) **Chico Buarque.** Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 julho de 2007.

da Othon Bastos Produções Artísticas, companhia formada pelo ator Othon Bastos e a atriz Martha Overbeck, na década de 70, típica representante do teatro de resistência, voltada sobretudo para a montagem de espetáculos com temas políticos da dramaturgia nacional. Quanto à direção, esta ficou a cargo de Fernando Peixoto.

Naturalmente que as experiências vividas pelo encenador, naquele mesmo ano de 1973, teriam repercussão neste posterior empreendimento. Recorrendo suas próprias anotações da montagem da "peça inominável", ele divisa:

> 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. [...] A presença da censura me fez descobrir isso.[413]

Aliás, o próprio enredo do texto dramático referia-se diretamente aos acontecimentos vividos com *Calabar*. A peça "Um Grito Parado no Ar" (1973) como o próprio título denota, trata-se das dificuldades de um grupo de teatro na montagem de um espetáculo, referindo-se diretamente à realidade desencorajadora, vivida pelos profissionais do teatro, no momento em que a censura mostra-se em pleno poder, por isto, inexplicável para qualquer pesquisador compreender o porque da peça não ter sido interditada, talvez "Um Grito Parado no Ar" tenha entrado no jogo referido por Buarque: "Tenho certeza de que a peça Gota D'água foi muito difícil de liberar, mas eu tenho certeza que a proibição de Calabar contribuiu para liberar a *Gota D'água*. É um jogo que existe".[414]

Passo a palavra, mais uma vez, ao crítico teatral Michalski, que por dever do ofício, acompanhou de perto, esta nova investida da resistência democrática:

> *Um grito parado no ar*, embora seja também uma peça até certo ponto metafórica, transmite, já a partir do título, uma manifestação de inconformismo e rebeldia tão contundente que a sua liberação pela censura, no contexto de 1973, aparece como uma inexplicável surpresa. Usando a imagem de um jovem grupo de teatro que, embora enfraquecido pelas encucações individuais dos seus integrantes e por pressões econômicas que parecem inviabilizar passo a passo o seu trabalho, obstina-se em não desistir de estrear, a qualquer preço, 'mesmo que seja na marra', Guarnieri lança um comovente grito de coragem e resistência, facilmente captado e recebido com entusiasmo pelo público, graças, também, à eficiente direção de Fernando Peixoto

---

[413] PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 192.

[414] BUARQUE, C. **Coojornal**, junho de 1977. (entrevista) Chico Buarque. Disponível em: < www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>. Acesso em: 15 julho de 2007.

> e a emocionada participação de um ótimo elenco encabeçado por Othon Bastos.[415]

Falando no ator, é dele a responsabilidade produzir em 1980, juntamente com sua esposa Martha Overbeck a recém anistiada peça *Calabar – O Elogio da Traição*. Sete anos depois da "avocação", a peça é liberada. Os criadores teatrais Buarque e Guerra, juntamente com o encenador Peixoto, voltam a se encontrar no Rio de Janeiro, em 1979, para retomarem o projeto outrora interrompido.

Mas este é um assunto para outra pesquisa.

---

[415] MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 58.

CONCLUSÃO

A principal motivação para a realização desta pesquisa foi à possibilidade de discutir fragmentos do passado brasileiro, utilizando uma obra artística, cientes de que toda produção humana possui as marcas de seu tempo, como o texto teatral *Calabar – O Elogio da Traição* escrita no Brasil entre 1972 e 1973, tendo como propósito participar do debate sobre a tardia construção da multifacetada história do teatro,

No caso de *Calabar*, conhecer seus traços específicos, as lutas nas quais tomou parte, independente de sua qualidade estética, revelaram sua imensa importância enquanto documentação histórica na compreensão do tempo em que a mesma foi concebida, daí porque optei pelo título "Diálogos entre passado e presente", justificado por minha formação de historiador.

Assim procurei operar um aprofundamento nos aspectos artísticos e históricos atinentes a *Calabar*, enquanto uma interpretação perplexa da realidade brasileira, vivenciadas pelos autores, e demais envolvidos na trajetória da peça, como o encenador Fernando Peixoto (originalmente, o proponente desta pesquisa a partir do projeto "O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto", sob a coordenação da professora Doutora Rosangela Patriota Ramos) entre outros sujeitos.

Desta forma, auscultando a peça, minha fonte principal de pesquisa, fui compelido a realizar uma tripla leitura do texto dramático. Em cada uma delas, teria como orientação um aspecto específico. Na primeira, meu olhar restringiu-se aos meandros concernentes ao processo criativo, e, formalmente, uma oportunidade necessária, para apresentar o enredo dramático ao leitor através da paráfrase.

No segundo, mirei o diálogo passado/presente, mediado pelo recurso alegórico intensamente empregado na peça.

No terceiro, ainda orientado pela estrutura dramática de *Calabar*, procurei compreender as desventuras, vivenciadas pela peça teatral e a censura política durante a Ditadura Militar.

Assim, concluído primeiro capítulo, pude lograr algumas proposições. A leitura atenta do material histórico utilizado como a base teórica para a elaboração da peça teatral, permitiu-me, compreender a historicidade presente no diálogo entre ficção e história. Posto que, relendo as mesmas linhas lidas pelos autores, a partir da bibliografia

histórica consultada pelos mesmos, ampliei minha percepção da construção cênica, a partir da fascinante história das Invasões Holandesas, ocorridas no Brasil, na primeira metade do século XVII.

Ora, a obra artística não é produto do nada (o que relativiza a idéia de genialidade atribuída a muitos artistas, não querendo diminuir a capacidade de Buarque e Guerra). Tratados filosóficos, literatura, dicionários analógicos e obras históricas (ativamente referidas nas notas de rodapé do supracitado capítulo), demonstram como em *Calabar*, sua construção está intrinsecamente ligada, não apenas, a inteligência e sensibilidade dos autores, mas também a leituras específicas para a elaboração do texto dramático.

Neste empreendimento também foram muitas as referências teóricas, de consagrados estudiosos. Destaco ainda os trabalhos acadêmicos, oriundos da Teoria Literária, na elaboração de minha análise, evidenciando a necessidade de ampliar a investigação interdisciplinar durante a pesquisa histórica.

Ademais, descortinar o processo de composição de *Calabar* reforçou minhas próprias convicções acerca da presença poderosa das experiências pessoais e profissionais na produção de uma obra artística. Assim, para compreender a criação artística da peça, foi preciso estabelecer uma identidade entre obra e autores. Esta reflexão convida-me a pensar em como, não só pesquisadores, mas leitores de modo geral, de uma obra artística, não poderão olvidar do conhecimento da trajetória daqueles que criaram. Esta proposição ficou claro na medida em que procuro construir, durante a urdidura deste trabalho, uma "teia" entre *Calabar* e outras produções dos autores, como por exemplo, o filme "Os Fuzis" (1964) de Ruy Guerra e as composições do cancioneiro de Chico Buarque.

No segundo capítulo, tendo como foco central compreender a relação passado-presente, busquei valorizar o principal recurso cênico, utilizado em *Calabar*: a alegoria. Nesse sentido, munido da concepção de que o leitor-pesquisador também detém a responsabilidade na construção de um texto teatral, propus, neste capítulo, uma série reflexões relacionando o texto dramático com o presente vivido pelos autores, compreendendo que a composição figural não representa apenas uma tática estética, mas também um reflexo da realidade, a partir das escolhas dos criadores.

São aproximações válidas, a referência na peça de temas contemporâneos aos dramaturgos, como a traição, a tortura, a sexualidade, a história oficial, e a personagens

como o guerrilheiro Carlos Lamarca e o presidente Juscelino Kubitschek, entre outras questões, peculiares dos primeiros anos da década de 1970.

A historicidade da peça *Calabar* é vigorosa. Aliás, é lamentável, que esta peça tenha demorado tanto tempo para ser tomada como importante fonte documental de sua época. É verdade de alguns trabalhos acadêmicos voltaram-se para o tema, contudo, nenhum deles efetivamente optaram, linha a linha, pela análise da relação passado/presente que este documento permite.

Por isso, empenhei-me em elencar os principais elementos caracterizadores do momento vivido por Buarque e Guerra, como foi o caso, como o próprio título da peça denota, da traição, um tema candente em qualquer tempo, sobretudo sob a égide de um sistema totalitário. Afinal, o que é ser traidor? Mais de trinta anos depois da escritura da peça, a partir de outro ponto de vista, é possível ampliar a concepção de quem eram os traidores da pátria naquele tempo.

Não é de se surpreender que o tema da tortura também fosse retratado na peça teatral escrita por dramaturgos humanistas. O momento exato de escritura da peça, representa, para muitos analistas, como o período de maior recrudescimento da repressão. O próprio Buarque fora chamado inúmeras vezes para prestar esclarecimentos a polícia anti-subversiva e os interrogatórios não deixam de ser uma tortura.

Sobre a sexualidade na peça, em verdade, representa os reflexos das próprias transformações ocorridas na sociedade. A participação contestadora de Bárbara, e da avançada meretriz Anna de Amsterdam personificam cenicamente as transformações dos direitos feministas e da liberdade sexual, representada pelo lesbianismo entre ambas personagens, algo que já se operava na comunidade ocidental.

A disputa da memória também foi envolvida, intensamente, em *Calabar*. A inversão da historiografia, operada pela liberdade poética dos dramaturgos, procurava conscientemente discutir a sacralização da historiografia triunfante, ao envolver o tema Invasões Holandesas como "pano de fundo" para criticar a manutenção da história dos vencedores.

Por fim, a relação passado/presente, ainda persiste na alusão a duas personalidades que marcaram o período vivido por Buarque e Guerra. Refiro-me a Carlos Lamarca e a Juscelino Kubitschek. As afinidades cênicas dos personagens Calabar e Nassau, com as personalidades supracitadas são fortíssimas, como procurei evidenciar no segundo capítulo. Há de se destacar que, os dramaturgos não

demonstraram uma devoção pelo guerrilheiro e pelo ex-presidente. Em verdade, os dramaturgos desejavam evidenciar algumas características destes dois homens, necessárias para a construção de um Brasil diferente.

Na derradeira leitura, o terceiro capítulo, analisei algumas particularidade da delicada e tortuosa relação de *Calabar* com a Censura Federal.

O "amordaçamento" nunca surpreendeu-me, haja vista que o texto dramático de Buarque e Guerra é deveras combativo. Contudo, neste capítulo, obtive o entendimento de que as escolhas políticas e estéticas (alegoria) foram motivadas pela própria realidade vivenciada pelos autores. As preferências assumidas pelos politizados dramaturgos foram os principais motivos da "avocação" da peça para reexame. Ambos os lados, *Calabar* e arbítrio, não aceitavam recuar. Daí porque apesar de muitos *rounds*, o final da luta já era prevista.

A partir dos pareceres censórios sobre a peça, é possível notar, claramente, a orientação conservadora e autoritária destes "especialistas". Nos registros, percebe-se um recepção escandalizada pela liberdade formal, experimentada por *Calabar*, embora saiba-se que a "gordura" de palavrões, segundo o próprio Buarque, também tinha uma função política, ludibriando os órgãos repressivos.

Não só os padrões convencionais de decoro (modelo que não era exclusividade dos governos militares), haviam sido infringidos. A história oficial também foi ameaçada, na medida em que o texto teatral em questão, fora acusado de "ferir a dignidade e os interesses nacionais", a partir da relativização da figura histórica do traidor Domingos Fernandes Calabar.

A historicidade da análise desta recepção está na reafirmação de como se apresentava o pensamento da época entre os mantenedores do poder, caracterizando uma acirrada disputa de poder, travada no campo simbólico. Do outro lado, uma corajosa resistência democrática, adepta da liberdade de pensamento, da qual a peça *Calabar* era leal partidária.

Opção que muito além do "heroísmo" que muitos a interpretaram, representava, sem romantismo, uma estagnação dos projetos profissionais de teatrólogos, produtores, encenadores, cenografistas, figurinistas, músicos, coreógrafos, atores, etc. Assim, esta resistência significava a própria sobrevivência destes profissionais do teatro.

Recuperando a sentença de Le Goff sobre o passado, de que "[...] não podemos rejeitá-lo, temos é de o pôr a serviço das lutas sociais e nacionais",[416] citado por mim alhures, dirijo-me para o desfecho de minhas considerações finais, propondo-me a pensar em que níveis esta historicidade, identificada na peça *Calabar – O Elogio da Traição*, poderá ser utilizada em prol das "lutas sociais e nacionais" visando um mundo melhor.

Pensando então, na função social deste trabalho, concluo que as experiências envolvendo a peça analisada neste trabalho, a princípio, impulsionam o homem "[...] a desobediência civil. O indivíduo tem que ter algum nível de desobediência",[417] recordando assertiva de Guerra no preâmbulo deste trabalho. Na medida em que os autores propõem um "elogio à traição", igualmente como pensava Rotterdam, em relação à loucura, à desobediência, à desordem, à subversão, enfim, todas estes desprezados substantivos femininos, na medida que muda-se o ponto de vista, as mesmas podem significar uma força criativa em proveito das produções humanas. A ambigüidade dos conceitos configura-se como o legado mais evidente, da peça, para a construção de uma sociedade mais tolerante.

Ademais, esta pesquisa demonstrou como as atividades humanas também são realizações frutos de seu tempo. A "carpintaria" cênica operada por Buarque e Guerra na peça *Calabar*, demonstram como o aspecto formal não poderá estar desassociada do conteúdo. Seja nas produções artísticas, seja nas produções históricas, seja nas produções humanas.

Por fim, recordando as "lutas sociais e nacionais" de Le Goff – lembrando o ditame "Vence na vida quem diz sim", (p. 80.) oriundo da peça – e como estes combates desenvolvem práticas sociais no mundo em que vivemos, haja vista os vários *rounds* disputados entre *Calabar* e a Censura., e, como as mesmas, como nunca, estão sendo travadas no campo do simbólico, através de representações. Fica o recado de Bárbara – aqui transformada em epílogo destas considerações finais – para as gerações futuras, as mesmas que testemunharão o Brasil cumprindo seu ideal, transformando-se em um imenso canavial:

---

[416] LE GOFF, J. **Passado/Presente**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 307. v. 1 (Enciclopédia Einaudi. Memória-História)

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

> Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. 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. (p. 90)

Entre tantas considerações, miremos o exemplo de Bárbara, a viúva passional e inconformista, que recusou-se a calar a boca.

DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Texto Teatral

BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar – O Elogio da Traição.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Obras consultadas pelos autores teatrais

BOXER, C. R. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo, SP: Companhia Editoria Nacional, 1961

CALADO, F. M. **O Valeroso Lucideno, e Triunfo da Liberdade**. Recife, PE: Cooperativa Editora de Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954. 2 v.

GONSALVES DE MELLO, J. A. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife, PE. Departamento de Cultura, 1979.

_____. GONSALVES DE MELLO, J. A. **D. Antônio Filipe Camarão**. Universidade do Recife, 1954.

_____. **Henrique Dias**. Universidade do Recife, 1954.

_____. **Tempo dos Flamengos**. 2. ed. Recife, PE. Departamento de Cultura, 1979.

NETSCHER, P. M. **Os Holandeses no Brasil**. Tradução de Mario Sette. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização Holandesa no Brasil**. [s.l.]: Ed. Nacional (Brasiliana), 1940.

VARNHAGEN, F. A. **Os Holandeses no Brasil.** São Paulo: Edições Cultura, 1943.

WÄTJEN, H. **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 a 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.

APESAR do Governo. **Veja**, São Paulo, p. 60-65, 14 maio 1973.

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 març. 1973.

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, O Elogio da Traição, estreará, dia 1.º, na capital. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 26 mar 1980.

CENSURA libera "Calabar" e o "Z" de Costas Gravas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 jan. 1980.

CHICO estréia amanhã seu novo show. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 janeiro 1974.

CHICO, falando de Calabar. **Jornal da Tarde,** São Paulo, p. 21, 25 set. 1973.

CHICO, ou o elogio da criação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 59, 29 out. 1973.

DEL RIOS, J. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de São Paulo.** 22 mai 1980

E CALABAR chega a cidade. Sem censura. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, p.19, 25 mar. 1980.

GODINHO JR, I. CALABAR, o traidor (ou será que ele não foi?). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 22, 7 out. 1973.

KAHNS, C. Uma nova chance para Calabar, o traidor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1977.

LINDENBAUM, D. "Calabar": as emoções de uma peça proibida. **Isto É**, São Paulo, 31 ago. 1977.

MAGALDI, S. Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu? **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 20, 16 mai. 1980.

MAIELLO, C. Chico: o próprio tempo vai parar para ouvir. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 mar. 1988.

MARINHO, A. Calabar revisado. **Veja**, São Paulo, p. 84, 25 julh. 1973.

MAYRINK, G. Canções da colônia. **Veja**, São Paulo, p. 119, 21 nov. 1973.

MICHALSKI, Y. 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.

O ESPERADO Calabar estréia hoje. **Folha da Tarde**, Rio de Janeiro, 9 maio 1980.

OVERBECK, M. Dueto com o real. **O Estado de S. Paulo**, 25 mar. 1984, p. 30.

PAI de Chico foi usado para proibir "Calabar". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jul. 1990.

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

PUCCI, C. Quando o bom humor também faz pensar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 maio 1980.

PUCCI, C. Ressurreição de Calabar, um lagarto que deu certo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 26, 5 maio 1980.

ROLDÃO, O. Calabar: salada de dúvida. **Movimento**, São Paulo, 5 a 11 maio 1980.

SILVEIRA, E. 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.

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

Pareceres Censórios da peça **Calabar** – O Elogio da Traição. Arquivo Nacional, DF.

BUARQUE, C.; GUERRA, R.; PEIXOTO, F. Transcrição da leitura comentada da peça *Calabar – O Elogio da Traição* gravada em 15, 16 e 17 de agosto de 1979.

GUERRA, R. Depoimento concedido por ocasião da mostra de cinema **Ruy guerra – filmar e viver** promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. 01 a 20 de agosto de 2006.

PATRIOTA, R. PEIXOTO, F. RAMOS, A. Transcrição do depoimento gravado no dia 1 de maio de 2001

Site oficial do Chico Buarque. Disponível em: www.chicobuarque.com.br

DVD

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

BUARQUE, C. **Bastidores**. Direção: Antônio Oliveira. São Paulo: EMI, 2006.

Bibliografia

ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de; PACHECO, T. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLOCH, M. **Apologia da História**, ou, O ofício do historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, R. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, RS: Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução de Bruno Feitler. 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.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M A. de. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977.

GASPARI, E. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia. das letras, 2002.

GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BUARQUE, C. **Fazenda Modelo** – novela pecuária. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** – versão 1,0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

JOSÉ, E.; MIRANDA, O. de. **Lamarca, o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1981.

KUBITSCHEK, J. **A escalada política** – meu caminho para Brasília. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976. v. 2.

LE GOFF, J. **Passado/Presente**. Enciclopédia Einaudi. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional– Casa da Moeda, 1984. v. 1.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico** – poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

MICHALSKI, Y. **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: Jorge Zahar. Ed., 1985

NEVES, J das. **A análise do texto teatral**. Rio de janeiro. Rio de Janeiro: Inacem, 1987.

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

PATRIOTA, R. História e Teatro: Dilemas estéticos e Políticos de Vladmir Maiakovski. In: **História**. São Paulo/UNESP, 1994. v. 13.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em Pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PESAVENTO, S. J. **Fronteiras da ficção**: diálogos da História com a Literatura. Estudos de História, Franca, v. 6, n.º 1, p. 67-85, 1999

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**. A rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

SILVA, S. F. da. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

THOMPSON, E. P. **Os Românticos**: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VENTURA, Z. **1968** – O ano que não terminou. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

WEIL, S. A Ilíada ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Seleção e apresentação de Ecléa Bosi, tradução de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 319-344.

WHITE, H. **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Artigos

MARTINS, C. A. O inconformismo social de Chico Buarque. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, n. 2, ano II, p. 3, abril/maio/junho. 2005. Disponível em: < www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo Christian Alves Martins.pdf > Acesso em 15 de julho de 2007

PATRIOTA, R.; Gomes, A. R.; Menezes, M. A. Afrânio Marciliano de Freitas – o cirurgião de Carlos Lamarca narra suas experiências durante a ditadura militar. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 93, n. 4, ano 93, p. 96-98, 1999.

SCHALKWIJK, F. L. Por que, Calabar? O Motivo da traição. Revista Fides Reformata, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 8, Jan./Jun. 2000. Disponível em:

<http://www.mackenzie.com.br/teologia/fides.htm#101>. Acesso em: 15 jul. 2007.

Dissertações & Teses:

COSTA, R. de F. **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 em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

NUNES, E. 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,

RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque.** 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ROCHA, E. S. **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.