

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

HÉLIA VIANA ROSA

**“CALABAR – O ELOGIO DA TRAIÇÃO”(CHICO BUARQUE E RUY
GUERRA): DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS DO TEATRO
BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970**

Monografia de graduação apresentada ao
Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, sob orientação da Profª Drª
Rosângela Patriota Ramos.

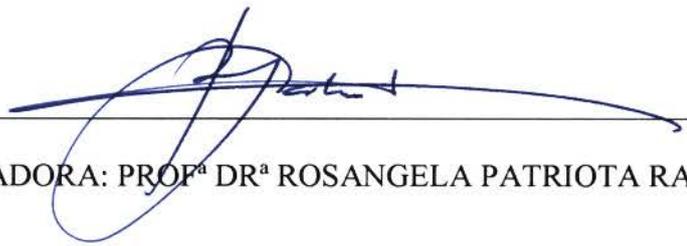


UBERLÂNDIA/ 2002

16911

519
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA COHIS
CAMPUS SANTA MÔNICA - Bloco 1 Q (Antigo Mineirão)
AV UNIVERSITÁRIA S/N.º
38400-902 - UBERLÂNDIA - M.G. — BRASIL

BANCA EXAMINADORA



ORIENTADORA: PROF^a DR^a ROSANGELA PATRIOTA RAMOS



PROF^o DR^o ALCIDES FREIRE RAMOS



PROF^o MS. JUSCELINO BATISTA RIBEIRO

RESULTADO: 100,0 (cem)

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	1
INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO I: TEATRO BRASILEIRO:PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	6
CAPÍTULO II: “CALABAR - O ELOGIO DA TRAIÇÃO” : ESTRUTURA DRAMÁTICA E TEMAS.....	26
CAPÍTULO III: A MUSICALIDADE EM CALABAR.....	54
CAPÍTULO IV: DEBATE HISTORIOGRÁFICO.....	72
CONCLUSÃO.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	91
ANEXO: MAPEAMENTO	

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar inicialmente que a realização desse trabalho significa para mim, antes de tudo, a realização de um sonho, não só meu, mas de toda minha família que, tanto nos momentos de angústia quanto nos de alegria me deu apoio imprescindível. Agradeço em especial à minha mãe, Maria, a meus irmãos, João, Maria, Amélia, Adélia, Zélia e Nélia, que ofereceram-me de forma incondicional o seu amor e sua compreensão. Dedico esse trabalho à memória de meu pai Lázaro, pois, embora não esteja fisicamente entre nós, permanece vivo no amor que une toda nossa família.

Agradeço à todos os professores que, com sua sabedoria, colaboraram para que eu superasse pelo menos alguns dos inúmeros equívocos teóricos. São de minha inteira responsabilidade os que, por ventura, tenha cometido nesse trabalho.

Um agradecimento especial à professora Rosangela P. Ramos, pela paciência e dedicação, pela demonstração de grandeza pessoal e profissional ao respeitar minhas dificuldades e ajudar-me a superá-las, contribuindo de maneira inquestionável para meu crescimento intelectual. Também ao professor Alcides, pelo profissionalismo, simpatia e apoio.

Ao João Batista, secretário do Instituto de História pelo estímulo, amizade e companheirismo. Não poderia deixar de registrar também os nomes de queridos colegas que estiveram comigo durante esse período que são, Leandro, Ricardo, Mércia, Adonile, Josué, Ianni, Luciano, Edilson, Edmilson, Rosane, Kerly, Cristiane, Soraia, Sheille, Meirielly e Alfredo. Embora não tenha-lhes revelado verbalmente foram fundamentais na minha formação, por sua amizade e por me ajudarem a superar momentos de solidão nos corredores do Instituto. Um agradecimento também à Thaís Leão que socorreu-me em vários momentos de angústia, com paciência e dedicação.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro dado à essa pesquisa. Enfim, a todos que direta ou indiretamente compartilharam comigo os momentos alegres e os difíceis da graduação.

INTRODUÇÃO

A “História Cultural” ou “Nova História” trouxe ao Brasil mudanças inovadoras em relação ao ofício do historiador através de discussões iniciadas na Escola Francesa dos Annales¹, discussões essas que diziam respeito também aos métodos e aos objetos utilizados para a análise historiográfica.

A velha tradição de priorizar grandes fatos políticos para reconstituir o passado esteve embasada durante longo período no empiricismo de documentos oficiais escritos, mas esse processo foi aos poucos sendo modificado. A possibilidade de utilização de novos documentos, oficiais ou não e, a busca de novos objetos de pesquisa, além de outros campos de atuação para o historiador representou, sem dúvida, uma grande inovação. Os pressupostos básicos dessa outra perspectiva histórica podiam ser assim resumidos: ampliação da noção de documento, de novas fontes de pesquisa e utilização de teorias e metodologias inéditas até então.

Seguindo uma perspectiva “interdisciplinar” as diversas áreas do conhecimento ganharam cada vez mais espaço nos debates historiográficos. A geografia, a psicologia, a matemática, a filosofia, a economia, a sociologia, dentre outras disciplinas, passaram a constituir-se como um vasto universo a serviço da investigação histórica. Os objetos podiam ser desde uma música, um filme, um livro, ou mesmo uma peça de teatro, ou seja, o historiador tinha a seu dispor uma pluralidade de fontes, métodos e teorias disponíveis ao desenvolvimento de suas reflexões. A utilização desses “recursos” teórico-metodológicos passaram a ser imprescindíveis à sua formação pessoal e profissional.

¹ À contribuição dos Annales devem ser somadas as reflexões de intelectuais como Jacob Burckhardt, Johan Huizinga, Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, que pensaram a *cultura* por meio das relações estabelecidas socialmente. A utilização do conceito de “cultura” para definir o “conjunto de atitudes, crenças e códigos de comportamento”, bem como, o conceito de “circularidade cultural” visto como “a influência recíproca entre as culturas erudita e popular”, são fundamentais para as abordagens historiográficas baseadas na pluralidade cultural.

Assim, acreditamos que, é papel do historiador, enquanto ser social, atuante e crítico, manter vivo o debate acerca das mudanças que se processam no curso da História, resgatando as várias possibilidades de manifestações tanto políticas quanto sócio-culturais.

Tendo em vista essas questões procuramos refletir sobre o teatro no Brasil dos anos 70 por considerarmos imprescindível a relação que se estabelece entre a História e o Teatro e por acreditarmos na importância sócio-cultural do período para a análise histórica. Elegemos como objeto de pesquisa a peça-musical “*Calabar- O Elogio da Traição*”, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, auge da ditadura militar no país. Intitulado “*Calabar – o elogio da traição (Chico Buarque e Ruy Guerra)*”: *Dimensões estéticas e políticas do teatro brasileiro na década de 1970*, esse trabalho é resultado de uma pesquisa desenvolvida junto ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e Cultura – NEHAC, no qual refletimos acerca da importância interdisciplinar entre a História e o Teatro.

Com esse propósito resgatamos a historicidade da peça analisando os caminhos percorridos por seus autores na confecção da mesma. Aqui estaremos considerando o texto teatral como uma “representação” do contexto histórico em que foi escrito, suscitando, portanto, reflexões acerca da abordagem que Chico e Ruy Guerra fizeram da História. Argumentamos que ambos elaboraram discursos que podem ser transmitidos no conjunto da obra artística, discursos esses que revelam um dado “posicionamento político e social” frente a realidade vivida.

Com vistas à elaboração de nosso trabalho procuramos conhecer tanto o contexto histórico abordado em *Calabar*, ou seja, a colonização do nordeste brasileiro pelos holandeses no século XVII, quanto os acontecimentos sócio-políticos pós 64, marcados pela subida dos militares ao poder.

Realizamos, num primeiro momento, o “mapeamento” da peça que é, a subdivisão do texto, procurando evidenciar a sua estrutura dramática, com a composição das personagens, as diversas

situações criadas em torno dessas e os temas abordados na discussão. Para isso, baseamo-nos em bibliografia especializada verificando em que medida poderiam contribuir para nossa reflexão.

Considerando então, a particularidade da obra de arte na análise investigativa da história, buscamos elementos que nos auxiliassem na constituição do universo da peça, analisando a composição tanto estética quanto política da mesma. Nesse sentido, foi possível visualizar qual foi o diálogo que os autores estabeleceram entre a personagem histórica e o contexto de 70 e qual a contribuição de seu trabalho para o debate historiográfico.

No primeiro capítulo fazemos uma discussão acerca do desenvolvimento e estabelecimento do teatro como importante área de produção cultural durante as décadas de 1960/1970, processo que suscitaria mudanças em meados de 70, quando nota-se um considerável “retrocesso” em relação ao que vinha sendo produzido até então. Em princípio consideramos que, além do fator econômico e da transformação nas relações sociais da época, a censura foi elemento de grande importância para as dificuldades encontradas pelo teatro naquele momento, moldando a forma como dramaturgos, atores, encenadores, imprensa e regime militar lidaram a cultura após a instauração do golpe em 64.

Embora a censura tenha limitado bastante o espaço de atuação daqueles profissionais, o teatro apresentou realizações importantes graças à “resistência” artística ao poder instituído pela ditadura. A bibliografia especializada sobre o período foi de grande importância para conhecimento das diversas estratégias utilizadas pelos representantes da “resistência democrática” para continuarem atuando dentro e fora dos palcos. Desta maneira, montamos o “cenário” em que *Calabar* foi escrita verificando quais eram as problemáticas ali discutidas.

No segundo capítulo nossa atenção está voltada para a análise da estrutura dramática da peça e para a identificação dos temas desenvolvidos. O mapeamento permitiu-nos mergulhar no passado da colonização holandesa e conhecer os diversos “atores sociais” que viveram o presente da colonização.

Analisamos, num terceiro momento, as músicas que complementam a estrutura dramática da peça, considerando-as um recurso importante para o entendimento da obra. Nesse exercício discutimos, além dos fatos, a formação social e psicológica das personagens e as situações que foram criadas em torno delas. Notamos que, no curso da discussão, estavam temas como heroísmo, patriotismo, nacionalidade e traição, que serão discutidos à luz dos anos 70, na parte final de nosso trabalho.

Procuramos, a partir da análise da peça, redimensionar as interpretações sobre o período, verificando qual era o “lugar” que o teatro ocupava durante a ditadura militar e quais eram as perspectivas em relação ao fim do regime.

Defendemos a pertinência de nosso trabalho com base nas reflexões de Augusto Boal (BOAL, 1977) de que, “toda ação é uma ação política” e, sendo assim, a criação de *Calabar* representou, antes de tudo, uma tomada de atitude de seus autores frente os fatos, frente à História. Sendo assim, nosso compromisso e nossa atitude enquanto historiadores é proporcionar uma outra interpretação acerca dos fatos e das personagens que participaram para a escrita do processo histórico daquela época.

CAPÍTULO I

TEATRO BRASILEIRO: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Em 1973, Fernando Peixoto, uma das personalidades mais respeitadas da dramaturgia brasileira publicava o artigo intitulado *Como transmitir sinais de dentro das chamas*² discutindo a crise do teatro naquele momento. As palavras de Peixoto denunciavam uma incômoda preocupação em relação ao futuro deste teatro, preocupação essa compartilhada com toda uma geração de profissionais da área que, direta ou indiretamente acompanharam a trajetória e a afirmação da arte cênica como um das mais expressivas atividades culturais das últimas décadas no país. Peixoto desabafava ao proferir:

“O teatro no Brasil, não está morto por milagre. Todo o processo cultural nacional está interrompido. As perspectivas são difíceis, os horizontes quase fechados. Existe em todo o país uma indisfarçável crise de pensamento e ação. Intelectuais e artistas estão paralisados. Atores, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, alguns produtores independentes – são todos vítimas queimando nessa imensa fogueira. São poucos os que ainda conseguem, mantendo lucidez e coragem, transmitir sinais de dentro das chamas. Muitos intelectualmente morrem sem consciência. Para outros, a consciência é a *causa mortis*. E o que acontece com o teatro, acontece também com o cinema, com a literatura, com a música, com as artes plásticas, etc. O impasse do teatro, acentuado à partir da crise política de dezembro de 1968, não é somente o impasse de uma dramaturgia castrada e tornada passiva. É igualmente o impasse do espetáculo, transformado em máquina de produção de risos e emoções fáceis”.

² PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989, 2ª edição, p.329.

O artigo ao qual nos referimos foi publicado na revista *Travail Theatral*, Paris, França, nº12, verão de 1973; e na revista *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Kansas, Estados Unidos, nº 7/1, outubro de 1973.

Peixoto externava essa preocupação argumentando que, a cultura, de modo geral, estava em crise e que tal realidade advinha, principalmente, das sérias mudanças políticas e econômicas ocorridas no país com a ditadura militar. Nesse contexto a forma de lidar com a cultura havia se alterado profundamente, causando, a seu ver, um retrocesso nos projetos por um teatro mais atuante e participativo dos problemas nacionais. A repressão ditatorial colocou em xeque não só o papel dessa cultura mas também provocou uma reavaliação do papel dos “atores sociais” que atuavam naquele meio. No decorrer da década de 70 as discussões estariam pautadas, sobretudo, na busca de estratégias para vencer a crise e na perspectiva do fim do regime militar.

Para melhor compreendermos esse contexto, faz-se necessário, inicialmente, um retorno às “raízes” desse teatro, procurando identificar as mudanças ocorridas desde seu florescimento em nível nacional até o momento em que se presenciou a tal crise. Enfim, é importante verificar como o teatro vinha se portando nas últimas décadas.

É oportuno lembrar que, o histórico aqui proposto não tem a pretensão de analisar profundamente os acontecimentos, objetivando sim, destacar fatos que sejam pertinentes para a visualização da crise denunciada por Peixoto.

Nessa perspectiva encontramos até o final da década de 30, um estilo de teatro distanciado das discussões políticas e sociais e mergulhado num profundo “imobilismo” frente a realidade nacional, conforme argumentou o crítico Yan Michalski.³

Ao final da década de 40 seria dado o primeiro impulso rumo à uma “modernização”, graças ao pioneirismo do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, fundado em São Paulo em 1948 e sustentado por industriais paulistas, que trouxeram da Europa, espetáculos clássicos e comédias reconhecidas internacionalmente. Durante os dezesseis anos de existência, predominou no TBC, um

³ Michalski avaliou que até a década de 30 os espetáculos eram despreziosos e desinteressados de experimentar quaisquer caminhos que ainda não tivessem sido testados e explorados, limitando-se a um repertório desambicioso, constituído, em sua maioria, por comédias antiquadas e de revistas, onde a figura do diretor e a preocupação estética e estilística praticamente não existiam. O teatro contentava-se assim, com o papel de mero divertimento “escapista”, longe de assumir-se como uma força viva e atuante dentro da sociedade. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão – uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985 p.10.

estilo estético tipicamente europeu sem, contudo, incorporar elementos cênicos que identificassem essa representação com a realidade brasileira. Ficava restrito a um público formado pelas elites locais.

Esse “imobilismo” sofreria alterações a partir da década de 50 pois, não era mais possível ignorar as profundas transformações pelas quais passava a sociedade. A euforia nacionalista desencadeada pelo governo Juscelino Kubsticheck, as diversas contradições surgidas em torno desta, aliadas às mobilizações das camadas sociais que, tanto na cidade quanto no campo, reivindicavam melhores condições de vida, despertariam o teatro para a urgência de discussões sobre a problemática nacional. Os debates processados cotidianamente seriam incorporados, desta forma, ao que era representado nos palcos, e vice-versa, num movimento que exigia cada vez mais a participação efetiva e uma “tomada de atitude” dos profissionais da área.

A fundação do Arena em 1953 representou uma grande inovação, uma vez que canalizou esses debates para os palcos. A contribuição dada pôr José Renato e Augusto Boal na popularização da linguagem teatral e na atribuição do teatro como um “espaço político”, dava mostras de que um novo capítulo era iniciado pelo teatro.

O empenho em aliar o palco ao estilo brasileiro de ser e, em rejeitar “modelos” da dramaturgia estrangeira também teria Oduvaldo Vianna Filho como fiel representante. A sua luta seria exemplar na consolidação desse tipo de teatro. Vianinha, como era popularmente conhecido entre os amigos, atuou significativamente no Centro Popular de Cultura (CPC), órgão filiado à UNE, criado no início da década de 60, o qual tinha como pressuposto básico “o teatro como arma a ser usada na luta pelas transformações sócio-políticas reivindicadas pela sociedade”.

A defesa da arte, como instrumento de luta, de intervenção política e conscientização dos grupos sociais foram estratégias defendidas calorosamente pelos CPCs e pelo Arena até a subida dos militares ao poder em 1964. Os acontecimentos posteriores a ele, envolvendo inúmeros conflitos entre a esquerda organizada e o regime, os segmentos ligados às atividades artísticas e a

censura, além das manifestações contestatórias da sociedade em geral, ficariam marcados na memória nacional. Esses embates seriam, em grande parte, os elementos definidores dos caminhos do teatro.⁴ O incêndio no prédio da UNE, em 1º de abril do mesmo ano, foi o ponto de partida para a destruição de projetos em torno do denominado “teatro engajado”⁵ desenvolvido por Vianinha e seus companheiros.

Mas apesar da reviravolta política, a temporada teatral em 1964 teve importantes realizações. No Oficina, companhia que aprofundava cada vez mais suas reflexões sobre a estética do teatro, destacaram-se duas montagens: *Pequenos Burgueses* e, posteriormente, *Andorra*, de Max Frisch, sendo que, essa ao discutir sobre o anti-semitismo mostrava os primeiros sinais de inconformismo frente ao clima político recentemente instalado no país.

Ainda em São Paulo a empresária Ruth Escobar inaugurava sua casa de espetáculos com a montagem de *A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht-Weill, dirigida por José Renato. Em dezembro do mesmo ano o clima de aparente normalidade foi, aos poucos, dando lugar à manifestações mais diretas contra o regime militar, como a estréia do *Show Opinião*, dirigido por Boal e interpretado por Nara Leão, João do Vale e Zé Ketí. Em 1965 era apresentado no Teatro Opinião o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de Millor Fernandes e Flávio Rangel, esboço daquilo que viria a ser

⁴ Os projetos estéticos e políticos de Oduvaldo Vianna Filho são profundamente discutidos em PATRIOTA, Rosângela: **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. A autora avalia o trabalho e a contribuição do ator e dramaturgo na luta pela constituição de um teatro nacional, tecendo ricas considerações acerca de seu engajamento no projeto político do Partido Comunista Brasileiro – PCB, e de sua participação no CPC da UNE, discutindo autor e obra à luz dos acontecimentos das décadas de 60 e 70.

⁵ A expressão “teatro engajado”, ancora-se aqui, nas reflexões do crítico norte-americano Eric Bentley que procurou definir a palavra francesa *engagement* explicada pelos tradutores de Sartre. Segundo ele, “*engagement* tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado; em segundo lugar, a de que temos de aceitar voluntariamente as consequências de uma determinada posição política. Autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, pôr outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a abstenção nos fatos em discussão pode ter tido consequências gravíssimas. Da mesma forma, eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para o melhor”. Consultar: BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969. APUD, PATRIOTA, R. 1999, pp: 4-5.

chamado “teatro de resistência”, trazendo o inconformismo que a sociedade assumia em relação ao arbítrio crescente da ditadura militar.

No Rio eram apresentadas, *Pequenos Burgueses* e *Morte e Vida Severina*, montagem do poema de João Cabral de Melo Neto que contava com a trilha sonora do ainda desconhecido Francisco Buarque de Hollanda. Outro musical histórico, *Arena Conta Zumbi*, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo, também foi destaque.

As primeiras manifestações concretas de censura ao teatro apareceriam no corte total de *O Vigário*, de Rolf Hochhuth, além da proibição de *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, que estava prestes a estrear. Ao longo do ano vários textos seriam proibidos, *Os Inimigos* e *Morte e Vida Severina* sofreram interdições e, *Liberdade, Liberdade* só foi apresentada após sofrer cortes. Com *Moço em Estado de Sítio*(1965), Vianinha construía um diálogo com o intelectual de classe média que, em momentos anteriores a 1964 apresentava-se como ‘porta-voz’ das camadas populares da sociedade e interpretou essa experiência dentro de uma perspectiva revolucionária. Pós golpe, a perplexidade havia tomado o lugar da certeza. Desta forma, como ele, intelectual, poderia conduzir essa situação? De que forma a sua atuação poderia ser construída? Que situação era essa que ele estava vivenciando? ⁶ Vianinha traduzia, com esse trabalho, o real sentimento de impotência que se abateu sobre a militância de esquerda pós abril de 64.

A classe teatral tentava responder aos impasses mobilizando-se contra a censura, primeiro, em carta aberta com 1500 assinaturas enviada ao presidente Castelo Branco e, posteriormente, com um telegrama enviado à Comissão dos Direitos Humanos da ONU, denunciando os atentados contra a liberdade de expressão. Explicitavam sua perplexidade diante do recrudescimento das proibições escrevendo:

⁶ Idem, p.133

“A classe artística teatral do Brasil vem denunciar a violação da Carta da ONU que afirma a liberdade de pensamento e de criação artística, manifestada nas arbitrariedades dos órgãos da censura e na coação policial exercida contra a apresentação dos espetáculos de autores internacionais como Gorki, Brecht e Feydeau, e escritores, poetas e compositores brasileiros. Pedimos o pronunciamento da Comissão de Defesa dos Direitos do Homem.”⁷ Essa seria a primeira de uma série de manifestações que visavam, ao mesmo tempo, reunir a classe em torno de um objetivo principal, a sobrevivência do teatro, e combater o inimigo comum, a censura.

Entretanto, apesar da existência de projetos variados naquele ano, o crítico teatral Yan Michalski⁸ lamentou a ausência de uma “ clara tomada de posição” por parte da classe teatral, quer em termos estéticos, quer em termos políticos, o que podia ser explicado pelas condições de trabalho a que estavam submetidos e que dava-se, de modo geral, devido à perplexidade decorrente da dúvida, em boa parte, pelas pressões sobre o teatro.

Como resposta a pretensa “imobilidade” diante da situação, em 1966 começaram a se esboçar novas tendências estéticas, caracterizadas pela contestação dos códigos tradicionais do bom comportamento. Esses davam lugar à ações provocativas, onde o predomínio da palavra era questionado e substituído por grande ênfase à linguagem gestual e à expressão corporal.

Michalski o caracterizou como “ um movimento cênico, no sentido de tirar a platéia de sua atitude passiva para que pudesse assumir uma participação mais atuante na sua comunicação com o que acontece em cena.”⁹ Assim sendo a tendência de um teatro denominado “agressivo” foi cada vez mais incorporada aos projetos do Oficina que, naquele momento, já havia alcançado prestígio de um grande grupo.

⁷ MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado –15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Ed.: 1979, p.37.

⁸ MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão - uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: 1985, p.25.

⁹ Idem.

Através de seus líderes, José Celso Martinez Correa, Fernando Peixoto e Renato Borghi, a efervescência do teatro internacional chegava ao Brasil e fazia uma verdadeira “revolução cultural” na forma de fazer teatro.

No contexto dessas mudanças outra tendência foi sendo incorporada: a análise de temas políticos e sociais ganhava espaço mesmo considerando os limites impostos pela censura. Brecht foi destaque em 1966 com *Senhor Puntila e Seu Criado Matti*, dirigido por Flávio Rangel e, *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, com manifestações de insatisfação e crítica através de alusões diretas, analogias e metáforas.

Nessa mesma perspectiva, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Vianinha, expunha a necessidade de resistir. Aos olhos do autor, a situação que outrora exigiu ações “revolucionárias” era aos poucos substituída pela necessidade da construção da “resistência democrática”, ou seja, pela busca de estratégias de atuação dentro da legalidade e sem a utilização de armas. Vianinha mostrava que era possível atuar nas “brechas” deixadas pela censura.

Concomitante a essa tentativa destacaram-se várias investidas do regime, como a invasão do Teatro Jovem no Rio de Janeiro para impedir que se realizasse um debate sobre Brecht, cortes em *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, além da detenção de elenco carioca que apresentava *Joana em Flor*, em Maceió.

Em nenhum momento, porém, o teatro deixara-se abater pelas pressões exercidas pela censura. O Oficina instigava os debates, provocava e procurava mobilizar o público com a montagem de *O Rei da Vela* (1933), de Oswald Andrad, a qual resgatava o registro da liberdade e da modernidade um tanto esquecidos em nome da “mensagem” e do “conteúdo” que dominavam o cenário teatral. Com *O Rei da Vela* aproximava-se das sugestões do cinema de Gláuber Rocha, especialmente de *Terra em Transe*, da renovação conduzida pela MPB (encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil), além do trabalho de vanguarda das artes plásticas. Em suma, “configurava-se toda uma área de afinidade no campo da produção cultural, envolvendo uma geração

sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista em favor de uma “brasilidade” renovada, definiam, em linhas gerais, essa nova disposição.”¹⁰

Um espetáculo “inovador” e que fazia uma contundente crítica ao capitalismo foi levado ao palco com *O Rei da Vela*, considerado o “espetáculo manifesto” do Oficina. Com ele eram mostradas a insatisfação, a agressão e o deboche do grupo em relação ao sistema. O resultado da “provocação” foi, ao mesmo tempo, os aplausos da crítica e a perplexidade do tradicional público burguês paulistano, além, é claro, da desconfiança das autoridades.

No Rio, três espetáculos de Plínio Marcos (que ficaria conhecido também como o dramaturgo mais proibido e perseguido pela censura), dominaram a cena: *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, havia estreado em São Paulo em 1966, com repercussão relativa, mas a montagem carioca foi de grande sucesso, além de, *Navalha na Carne* e *Homens de Papel*. Inúmeras peças, inclusive essa penúltima, tiveram problemas com a censura ainda em 67. Realizada até então de modo descentralizado pelos Estados, a censura ficava agora centralizada em Brasília, obrigando produtores e autores a dispendiosos deslocamentos na tentativa de liberação de seus textos.

Entre os avanços e recuos provocados pelo regime, o ano de 1968 seria, sem dúvida, considerado marco decisivo da luta dos artistas contra o arbítrio da censura. Considerado por Yan Michalski “ o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro” 1968 teve como cenário real a guerra aberta contra a criação teatral. Os censores atuaram insistentemente no cotidiano profissional e pessoal dos artistas. Em Brasília seria tirado de cartaz *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, impondo à atriz Maria Fernanda e ao produtor Oscar Araripe uma suspensão

¹⁰ HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, 10ª ed., p.65.

de trinta dias. O fato causou momentos de indignação no seio da classe, que organizou uma greve de protesto apoiada por todos os teatros do Rio e de São Paulo, tendo à frente personalidades reconhecidas nacionalmente como, Walmor Chagas, Cacilda Becker, Glauce Rocha, dentre outras.

Diante da repercussão negativa da greve para o governo, este prometeu elaborar o anteprojeto de uma lei sobre a censura. Por outro lado o ministro Gama e Silva fazia promessas de que a censura não incomodaria mais o teatro. Mesmo assim, os cortes, as proibições e agressões não cessariam, ao contrário, intensificariam-se ao longo do mesmo ano. Sob a proteção de lideranças paramilitares foi desencadeada uma ampla propaganda de difamação do teatro e campanha alegando a “imoralidade” dos espetáculos que iam aos palcos. As condições de trabalho eram, no momento, perigosas. A tensão chegou ao limite quando o Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, invadiu em São Paulo o teatro onde estava sendo apresentada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, e atacou membros do elenco e destruiu parte do cenário.

Os artistas procuravam, a seu modo, enfrentar os abusos repressivos e, em consequência, muitos eram detidos, como Flávio Rangel, que teve a cabeça raspada pela polícia. De outro lado, o governo continuava prometendo negociações, propondo uma censura classificatória por faixa etária, o que representou, de certa forma, um ganho para os artistas.

A classe teatral, a seu modo, procurava espaços onde pudesse manifestar-se. A presença simultânea em cartaz de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* evidenciava a existência de um outro tipo de teatro, zangado e debochado, que assustava o público tradicional e parte da crítica e, mesmo assim, mantinha-se firme em seu propósito de resistência.

No entanto, as manifestações contrárias à arbitrariedade do regime militar não estiveram restritas somente às atividades artísticas. O movimento estudantil explodia em protesto diante da morte do estudante Edson Luís no restaurante Calabouço, no Rio, pôr policiais que tentavam dissolver uma manifestação. Em virtude desses acontecimentos foi realizada a “Passeata dos 100 Mil”, liderada pelos estudantes e apoiada por artistas, intelectuais, parlamentares, padres e setores

da classe média, que reivindicavam o fim da ditadura e conclamavam a união dos diversos segmentos da sociedade pela volta da liberdade. Ainda assim, no mesmo ano, inúmeros estudantes, inclusive lideranças do movimento estudantil, seriam presos em Ibiúna – SP, durante a realização do XXX Congresso da UNE.

Apesar do constante clima de tensão foi possível vislumbrar algumas produções importantes nos palcos teatrais durante o ano. Destacaram-se *Os Fuzis de D. Tereza Carrar*, de Brecht, no Teatro dos Universitários em São Paulo; no Opinião a presença da *Feira paulista de opinião*, cinco minipeças encomendadas pelo Arena a diversos autores para manifestar seu inconformismo diante da situação e, *Parábola da Megera Indomável*, de Paulo Afonso Grisolli.

A expectativa girava em torno da estréia de *Galileu Galilei*, de Brecht, pelo Oficina. O ensaio geral, com a presença da censura ocorreria no dia 13 de dezembro, dia da decretação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). A estréia, marcada para o dia seguinte, encontraria não somente o Oficina, mas toda a nação brasileira estarecida diante das novas regras do jogo ditadas pela ditadura. Não bastasse o estado de nervos vivido sob o jugo do AI-5, o teatro sofreria em 69 mais uma derrota; morria uma de suas grandes lideranças, a atriz Cacilda Becker, vítima de uma hemorragia cerebral.

No decorrer do ano o clima permanecia adverso e, as mobilizações tornavam-se cada vez menos frequentes. As medidas cerceadoras dessas mobilizações, porém, intensificavam-se. O terror instaurado no governo do general Médici, quando mais se teve denúncias sobre tortura e invasões de domicílio sem motivo aparente, além de assassinatos e desaparecimentos de presos, era garantido pela OBAN (Operação Bandeirantes), que dava imunidade a grupos militares para praticarem a tortura. Tamanha foi a sua eficiência que inspirou a criação dos DOI-CODIs (Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna) em janeiro de 1970, sob o comando do Exército. Ali não importava de que classe social era o interrogado, tanto que, artistas,

intelectuais, ou qualquer ser tomado por “subversivo” e inimigo” era “convidado” a prestar esclarecimentos.

Uma vez instituído o AI-5 a população, de forma geral, passou a conviver com o temor, contantemente acuada e sob a mira da polícia, que legitimava suas ações nos ideais da Segurança Nacional “defendidos” pelo regime. A incerteza sobre o futuro do país modificou significativamente o cotidiano das pessoas que não se sentiam seguras nem mesmo dentro de suas próprias casas. O país vivia um dos contextos mais sombrios de sua história política, determinantes na vida cultural e social de diversas gerações obrigadas a conviver com as atitudes “cegas” da ditadura .

No que tange ao teatro a situação não podia ser mais trágica. Michalski, ao mesmo tempo ator e espectador dos fatos, testemunhou a crise que se abateu sobre a classe. A diminuição das atividades mostrou que as perspectivas não eram as melhores, principalmente se considerarmos a eficiente campanha anti-teatro feita pelos militares. Apontado como “antro da perversão, violência e subversão”, o teatro assistia cada vez mais o afastamento do público.

Na tentativa de continuar atuando, o Oficina foi mais uma vez a grande liderança, lançando *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, de Brecht, espetáculo que ficaria marcado pelo tom agressivo dos atores ao final das seções. Nesse momento a crise era incontestável. O esgotamento diante da realidade do AI-5 abalava aqueles que ainda lutavam dignamente pela sobrevivência do teatro. Os produtores sentiam, ao mesmo tempo, as pressões da censura política e os limites dos incentivos econômicos, o que tornava inviável a realização de grandes projetos.

No Oficina o esgotamento era tal que logo apareceram as primeiras divergências entre os principais integrantes, resultando na saída de Ítala Nandi e no afastamento temporário de Fernando Peixoto. O Arena também sofria com a crise econômica e com a perda de Augusto Boal. Preso e acusado de subversão, ele partiu para o exílio mesmo após ser absolvido das acusações. O

encerramento das atividades de ambos os grupos de teatro ocorreria ainda naquela década, acontecimento que causou grande perda para a cultura em linhas gerais.

Acostumado a acompanhar a rotina do teatro, Michalski assim se posicionou acerca dos fatos: ... “ a ação da censura chega, em 1971, a um nível tão delirante que qualquer tomada de posição diante da realidade nacional, pôr mais metafórica que seja, torna-se virtualmente impossível. Com todas as alternativas temáticas e formais praticamente riscadas do mapa, os grupos são reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. E esta sensação de impotência, ao prolongar-se sem que nenhuma perspectiva de modificação apareça no horizonte, afeta inevitavelmente as suas capacidades e energias de resistência: conflitos muitas vezes irremediáveis vão minando a energia interna dos conjuntos, as pessoas ‘piram’ com muita facilidade, a continuação de um trabalho baseado na consciência da existência e da importância de uma causa comum revela-se inviável.”¹¹

Por esses motivos o que se viu, tanto no Rio quanto em São Paulo, foi um teatro bem mais acanhado, com uma temporada que teve poucas realizações. Em São Paulo, o ano de 71 reservou, apesar das precárias condições em que o teatro atuava, uma intensa reflexão de Vianinha sobre os caminhos conflituosos do intelectual no Brasil dos anos 70 através da montagem de *Corpo a Corpo*.

No ano seguinte o desgaste dos grupos era incontestável. A falta de perspectiva de atuação, tanto dos veteranos quanto dos jovens dramaturgos castrava a possibilidade de criação e permanência dentro do teatro. Assistia-se à “agonia” do Oficina restrito apenas a alguns integrantes que, juntamente com Renato Borghi e José Celso procuravam manter vivo o grupo. Em 1973 ocorreria o fim destas tentativas com a suspensão das atividades do grupo. Aliado aos fatos negativos que envolviam a cultura nos últimos anos outro acontecimento teve grande repercussão em 1973. O episódio envolvendo a peça *Calabar – o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, sobre a qual propomos uma análise mais sistemática no decorrer do presente trabalho.

¹¹ Ibidem, pp: 47-48.

O musical, que contava com a produção de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, mesmo com o texto já liberado para encenação, foi impedido de ir ao palco a poucos dias da estréia. As tentativas de liberação e manutenção da equipe estenderam-se por vários meses e, diante do impasse dos censores, não foi possível continuar com a produção. Nem mesmo a proibição pôde ser divulgada pela imprensa e, a capa do disco onde podia-se ler *Chico Canta Calabar* foi retirada das lojas e substituída por *Chico Canta*. O drama de *Calabar* representou um dos maiores prejuízos já causados à uma produção teatral e um real desestímulo para aqueles que ainda resistiam às investidas da censura. Naquelas condições de trabalho o espaço para atuação ficava cada vez mais estreito.

Michalski denunciou os sintomas da “doença” que acometia o teatro ao fazer o seu balanço anual, dizendo: “... em nenhuma das 10 temporadas anteriores que acompanhei como crítico a tarefa pareceu-me tão pesada e desestimulante como nesse neste ano; em nenhuma delas tive a sensação de passar no teatro tantas horas vazias, que não me enriqueciam, quer intelectual ou emocionalmente, e nem me divertiam; em nenhuma delas surpreendi-me com a mesma frequência deste ano a consultar repetidamente o relógio, torcendo para que o sacrifício acabasse logo”.¹²

Apesar das poucas perspectivas de montagem de espetáculos, uma agradável e inesperada surpresa surgiria da liberação de *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri. Embora sob recursos metafóricos o espetáculo manifestou o inconformismo e a rebeldia marcantes do momento, demonstrando sentimentos que ultrapassaram os limites do palco e serviram de incentivo aos protestos.

Além disso, o envio de uma carta ao Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho, pela Associação Carioca dos Empresários Teatrais, encabeçada por Paulo Pontes e Orlando Miranda, chamou a atenção para a dramaticidade da situação e para a urgência de medidas que garantissem a sobrevivência do teatro.

¹² Idem, ibidem p.56.

É oportuno registrar nesse momento que, concomitante às reivindicações dos “homens de teatro” ocorria no país um crescente processo de “modernização” gestado desde os governos anteriores ao regime militar.

Vale lembrar que, o incentivo à industrialização e a integração do território nacional foram os grandes projetos da década de 50, representativos no Governo Kubsticheck com a transferência da capital federal para Brasília. A política que resultou no “milagre econômico” da década de 70, vinha, nesse sentido, reafirmar a ideologia do “Brasil-Potência”.¹³

Os projetos que tinham como objetivo retirar o país da condição de subdesenvolvimento e colocá-lo no *ranking* internacional, ganharam visibilidade na política de expansão do mercado interno, na abertura ao capital estrangeiro, nos subsídios, nos financiamentos das estatais e das empresas privadas, no pagamento de altos juros e na ideologia da “segurança e bem-estar” da nação. Aliados à competente máquina de repressão, o regime militar nas décadas de 60 e 70 legitimou suas ações liquidando os supostos entraves e ameaças a esses projetos.

Uma guerra sem tréguas foi efetuada contra a “subversão comunista” e experiências recentes de países como a antiga União Soviética, Cuba ou mesmo o Vietnã que, por ventura, pudessem influenciar os brasileiros foram analisadas com cuidado. A possibilidade de tais acontecimentos no Brasil, já que as mobilizações sociais eram um fenômeno em ascensão levou o governo adotar medidas com vistas a cercear e a reprimir manifestações, de esquerdas e populares. Esse temor teceu o quadro de terrorismo característico dos anos 70.

A competente máquina repressora adotada nesse contexto foi centralizada em órgãos como o SNI – Serviço Nacional de Informações, além da OBAN – Operação Bandeirantes, mantida sob o comando do exército e responsável pelo “combate ao inimigo”.

¹³ Reflexões nesse sentido podem ser encontradas em: HABERT, Nadine. **A década de 70 – apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ed. Ática, 1994. E ainda, TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: visões críticas do golpe- democracia e reformas do populismo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

O quadro dessas mudanças, caracterizado pelo retrocesso da produção cultural no Brasil, foi objeto de reflexão de vários estudiosos. Essas análises contribuem para a nossa compreensão sobre a crise cultural de 70, anteriormente citada e debatida por Fernando Peixoto, dando-nos a visibilidade do processo no qual a cultura teatral brasileira esteve inserida nas últimas décadas.

Renato Ortiz torna-se, nesse sentido, uma grande referência, pois em seu trabalho *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*,¹⁴ analisou a problemática cultural no Brasil da década de 80, mostrando como o advento da indústria cultural modificou a forma de lidar com a cultura e o significado disso para a sociedade.

O autor apontou a efervescência e a criatividade cultural existentes no país entre 1945 e 1964, argumentando que as discussões, no que diz especialmente ao teatro, estiveram voltadas, em grande parte, para a questão do público, com as reivindicações por um teatro popular, defendido pelo Arena de Guarnieri e, outro que voltava seu olhar para um teatro mais elitizado, caracterizado no TBC. Para Ortiz o público é que definiria, nas décadas seguintes, o estilo de teatro a ser desenvolvido no país.

Nesse sentido, as mudanças estruturais pelas quais passava a sociedade nas décadas de 60 e 70 seriam acompanhadas pela consolidação de um mercado de bens culturais. A televisão, surgida em meados de 60, foi um dos elementos fundamentais desse processo, tornando-se, a partir da tomada do poder pelos militares, um dos mais importantes suportes ideológicos do regime. A modernização das telecomunicações facilitou o estabelecimento de uma indústria cultural que moldaria aceleradamente as relações de trabalho, obrigando as diversas categorias profissionais a se adequarem a um novo modelo de mercado.

A “indústria” modificou significativamente o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que essa última passou a ser concebida como lucrativo investimento comercial. Diante da necessidade de atender o mercado houve a profissionalização cada vez mais crescente, por exemplo,

¹⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

das empresas teatrais, redimensionando as estratégias em relação ao que deveria ser produzido e definindo novas formas de lidar com a cultura. Paralelamente às medidas tomadas pelo Estado militar a partir de 64, com a reorganização da economia, com o processo de internacionalização do capital, houve o crescimento do mercado interno de bens materiais, fortalecendo o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.¹⁵

Definia-se, nesse sentido, a inviabilidade de projetos de caráter crítico defendidos pelo Arena, pelo Oficina e pelos CPCs, uma vez que a cultura via-se atrelada às subvenções do governo. A nacionalização do teatro, outra bandeira levantada por eles, corria na contramão do processo, se considerarmos que a intervenção estrangeira era pressuposto básico à modernização do país. Se de um lado, a atuação do Estado no desenvolvimento dos meios de comunicação visava a integração nacional, de outro, os empresários das telecomunicações visava a integração do mercado, incentivando a criação de instituições gestadoras de uma “política de cultura”, como a Funarte, a Embrafilme e o Conselho Federal de Cultura.

Nesse sentido, o que legitimava a ação dos militares no campo das telecomunicações era a ideologia da segurança nacional. A idéia da integração do território, já destacada anteriormente, é que impulsionou os militares a tomarem medidas na promoção de uma “modernização” que afetaria significativamente o estilo e as relações com a cultura.

Define-se, assim, o quadro de mudanças que foram denunciadas por Peixoto no início dessa discussão. Com o objetivo de compreendê-las traçamos o perfil dos acontecimentos em torno do teatro e o respaldo na análise de Ortiz para verificar que foram essas, dentre outras, as possíveis causas da “despolitização” das diversas categorias profissionais que resultaram no “vazio cultural” da década de 70. Peixoto denunciou que o teatro, em especial, foi negativamente afetado pôr essa nova relação com o mercado e que os governos militares foram os grandes responsáveis pôr essas mudanças.

¹⁵ Idem, p.114.

Respaldados em Ortiz analisamos que, a profusão de mudanças trazidas pelo advento da indústria cultural causou o deslocamento da verba publicitária do teatro para a televisão. Isso, aliado ao cerceamento das liberdades civis pelos militares, deslocou a cultura para a área comercial e os profissionais que, até então lutavam pôr um teatro combativo, crítico das mazelas sociais, foram sendo absorvidos no processo. A consequência foi tanto a falência das companhias, agora subjugadas ao governo e ao mercado, quanto o “esvaziamento” em torno de projetos “engajados politicamente” ou “socialmente”. O quadro geral desses acontecimentos impossibilitou a realização de um teatro declaradamente político e a existência de estilos voltados à análise direta da realidade nacional. Na ânsia de comunicação com o público, avaliou Michalski, “a televisão acena aos profissionais mais competentes com um mercado de trabalho atraente, altos salários, uma certa estabilidade, *status* e popularidade, mas exige em troca um *bom comportamento* e esvazia veleidades de rebeldia e experimentalismo”.¹⁶

Ao teatro restaram duas alternativas naquele momento, ou o desenvolvimento de um repertório descompromissado e comercial, ou uma sofisticação cada vez maior das encenações.

Assim, o que se viu a partir desse encaminhamento foram espetáculos com perspectivas marcadamente comerciais. *Yerma*, de Garcia Lorca, apresentado no Rio e em São Paulo, além da montagem de *A gaivota*, de Tchecov, estrelado por Tereza Rachel no Rio, foram exemplos desse processo. Três montagens paulistas de 1973 tiveram grande êxito também no Rio em 74, *Um grito parado no ar*, *O que mantém o homem vivo* e *O casamento do pequeno burguês*.

Em 1975 trabalhos importantes tentavam voltar à cena driblando a censura, como *Gota d'água*, de Chico Buarque, e o Concurso de Dramaturgia do SNT, suspenso em 68, que deu o primeiro prêmio, a título póstumo, à obra *Rasga coração*, de Vianinha. A alegria foi, contudo, momentânea, pois, a premiada *Rasga coração* e a segunda colocada, *A invasão dos bárbaros*, de Consuelo de Castro, acabariam sendo proibidas.

¹⁶ MICHASLKI, Yan. **O teatro sob pressão – uma frente de resistência**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985, p.60.

Outras peças como *Um elefante no caos*, de Millor Fernandes, *Santa Joana dos matadouros*, de Brecht, *Chapetuba futebol club*, também de Vianinha, e *Abajur lilás* (18ª peça de Plínio Marcos que foi interdita), foram proibidas, fato que resultaria em uma greve de protesto de um dia dos teatros paulistas. A leitura de várias peças proibidas, feitas por Ruth Escobar também foi interrompida pela censura.

No ano seguinte porém, contrariando as expectativas (más dos últimos anos, e ainda, com condições desfavoráveis para o teatro), a temporada foi de grandes realizações. Seguindo o caminho aberto pôr *Gota d'água* o Teatro Opinião levava para o palco *O último carro*, de João das Neves. Em outro espetáculo, *Ponto de partida*, Gianfrancesco Guarnieri denunciava a realidade do medo vivenciada no país. Ruth Escobar tentou promover também um festival internacional que reunia trabalhos de diversos países mas o projeto foi prejudicado pelas grandes pressões que causaram o cancelamento de importantes convidados. Ao final do ano o teatro sofreria mais uma triste perda, a morte de um de seus maiores representantes, Paulo Pontes.

Entre avanços e recuos o teatro tentava sobreviver, mas teve, a partir de 77, um surpreendente retrocesso. Diante das pressões e do “desatino” da censura, conforme revelou Michalski, era difícil cobrar uma maior participação da classe teatral e, mesmo assim, em manifesto assinado pôr inúmeros intelectuais, ela mostrou que ainda era possível resistir. Peças reconhecidamente importantes foram cortadas, como *Rasga coração* e *Moço em estado de sítio*, ambas de Vianinha, *Milagre da cela*, de Jorge Andrade e a castração de *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro, estendendo-se pôr 78 com a proibição de *A ópera do malandro*, de Chico Buarque. Neste ano seria instituída em ato público no Rio a Comissão Permanente de Luta pela Liberdade de Expressão, reunindo entidades representativas tanto da classe artística quanto da intelectualidade brasileira, além de manifestação significativa contra a censura no Teatro Municipal em São Paulo.

As proibições ainda existiram com, *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar e debate de Plínio Marcos na estréia de *Dois perdidos numa noite suja*, em Porto Alegre. Em São Paulo o destaque foi a peça *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal, dirigida pôr Paulo José, que levava para os palcos pela primeira vez o problema dos exilados.

A chegada de 1979 representou para a classe teatral a possibilidade de retorno à “normalidade”, com o fim do AI-5. Ao assumir o poder o general João Figueiredo prometeu democracia no país e, apesar da existência da censura, inúmeras peças que haviam sido proibidas foram liberadas como, *Papa Highirte* e *Rasga coração*, causando grandes emoções ao público, até então, destituído de seu direito de assistir tranquilamente um espetáculo que revelou a coragem e o engajamento político declarado de seu autor, Vianinha.

A década de 80 trouxe duplo desafio para a classe teatral. Por um lado, abriu a possibilidade de investimento em produções sem a pressão arbitrária da censura, embora ela ainda existisse. Por outro, mostrou a necessidade de desenvolvimento de um outro estilo de espetáculo que não ficasse limitado à crítica do poder vigente. Os recursos metafóricos utilizados para “passar a mensagem” não combinavam mais com o contexto político do país.

Como e onde buscá-los, então? Ao fazer um balanço dos quinze anos do teatro sob a ditadura militar Yan Michaski revelou essa preocupação escrevendo que, “o milagre cênico impedido de se realizar no seu momento oportuno não é simplesmente adiado: é condenado à morte”.¹⁷

Permitir que as peças proibidas décadas atrás pudessem ser encenadas fora do contexto de sua criação não se apresentava como ganho, mas como resultado de um prejuízo irreparável, não apenas de produtores, autores e críticos mas, principalmente do público, vetado do exercício de seus direitos.

¹⁷ MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado—15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Ed.: 1979, p.50.

Assim, os desafios postos em 80 representavam a possibilidade de mostrar que nem tudo estava perdido. Em resposta ao cerceamento dos longos vinte anos de ditadura militar e pela luta de inúmeras personagens que, declaradamente ou não lutaram pela sobrevivência da cultura, era necessário continuar atuando, resistindo e mostrando qual era o “lugar” que o teatro ocupava socialmente.

CAPÍTULO II

“CALABAR – O ELOGIO DA TRAIÇÃO” : ESTRUTURA DRAMÁTICA E TEMAS

“Mathias: – 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 da traição”.

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.23)

Antes de analisarmos a estrutura dramática de *Calabar* gostaríamos de registrar a definição feita por João das Neves sobre o que vem a ser um texto teatral. É, antes de tudo, “uma obra de arte”¹⁸ e, como qualquer obra de arte desperta, num primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente, contraditórias. Mas essas emoções significam apenas o primeiro passo para a percepção do caráter objetivo da peça teatral pois, apenas com a sensibilidade de uma primeira leitura não conseguimos apreender a “essência” da obra, por isso é necessário conhecer passo a passo a trajetória feita pôr seu autor (ou por seus autores) durante o processo criativo e, também, as motivações para a criação desse trabalho. Mas compreender a obra implica ainda apreender as diversas leituras nela embutidas pois, é aí que se definem as intenções ou a mensagem transmitida pelo criador. João das Neves ressaltou também que o texto teatral se realiza por completo apenas no momento em que é encenado. Sendo assim estaremos lidando com uma peculiaridade pois, *Calabar* não chegou a ser encenada dentro do contexto em que foi escrita, porém, acreditamos que é possível apreender as suas particularidades e a mensagem que Chico e Ruy quiseram nos passar tomando o texto não encenado como base para nossa reflexão.

Com esse objetivo realizamos o mapeamento da peça procurando identificar as personagens trabalhadas pelos autores, o universo psicológico e social destas e também a constituição de cenário, figurino, iluminação e os temas desenvolvidos dramaticamente. É oportuno abordar ainda a

¹⁸ NEVES, João das. **A Análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, pp:8-10.

importância que as rubricas e as músicas assumem na constituição dramática do texto, pois, através destes elementos os autores interferem explicitamente nas ações das personagens.

De acordo com o diretor Fernando Peixoto a peça foi estruturada inicialmente em dois atos. O primeiro trataria das lutas entre portugueses e holandeses pela colonização e destacaria a prisão e morte de Calabar. O segundo mostraria a colonização sob o governo do Conde Maurício de Nassau enfocando os acontecimentos sucessivos a ele. Posteriormente os autores preferiram formular a peça para um único ato, com variações de estilos e gêneros musicais de acordo com cada tipo de personagem e também, sem preocupações de retratarem fielmente a época.

Para compreender o processo de escrita e montagem de *Calabar* fizemos o mapeamento da mesma, que é a sua subdivisão em cenas ou situações vividas pelas personagens e, para a separação dessas situações levamos em conta as informações contidas nas rubricas, onde os autores interferem diretamente no texto e também, a entrada e saída de personagens do cenário. (O mapeamento encontra-se em anexo ao final do trabalho).

Feitas essas observações partimos para a identificação do período histórico da peça ou, do pano de fundo da reflexão de Chico Buarque e Ruy Guerra que é, a colonização holandesa no nordeste brasileiro durante o século XVII. Em *Calabar* todos os fatos e as personagens, exceto Anna de Amsterdam, são históricos, e, pôr essa via, os autores “recuperam” a personagem chave da peça ou, conforme ressaltou João das Neves, a “condutora das ações”, que é o mulato Domingos Fernandes Calabar. É oportuno citar um elemento importante para a compreensão da trama que se dá em torno da personagem.

Apesar de ser o “fio condutor” das ações ela não existe enquanto figura presente no palco, porém, sua construção dá-se a partir de falas das outras personagens. Através do lembrar dessas, dos diálogos que estabelecem entre si é que Calabar se manifesta, dando a conhecer seu universo social, psicológico e o seu caráter. É ele o ponto de partida para as contradições e para os temas que são abordados na peça.

Para melhor explicitarmos esse processo consideramos de início que, as ações praticadas por Calabar é que interferem, é que delineiam as ações das outras personagens, que são, Bárbara, sua esposa, Mathias de Albuquerque, comandante da resistência portuguesa, o Frei Manoel do Salvador, Sebastião do Souto, e o Conde Maurício de Nassau. Além deles há também Henrique Dias, Felipe Camarão e Anna de Amsterdam. Não faremos, no entanto, uma separação entre personagens primárias e secundárias, dada à importância que cada um tem para a composição geral do texto. Anna de Amsterdam, pôr exemplo, apesar de ser uma personagem fictícia contribui significativamente para as discussões. Vista como uma alegoria das prostitutas que eram trazidas para a Colônia, suas expressões denotam em certo momento uma certa vulgaridade em lidar com as situações, mas também uma forma original e criativa da crítica utilizada pelos autores. A aparição dela em cena representa, não raras vezes, a transgressão de valores, a introdução do pecado na colônia mas, ao mesmo tempo, a fraqueza inerente ao ser humano. Em última instância ela mostra, já nas cenas finais, uma outra face, a da solidariedade para com Bárbara, de quem tornou-se amiga e cúmplice do sofrimento trazido pela morte de Calabar.

A temática principal gira em torno da suposta “traição” do mulato que, nos primeiros anos da colonização serviu a Coroa portuguesa com seu conhecimento sobre o território mas, após algum tempo da invasão holandesa decidiu mudar de lado.

Assim, a primeira cena visualiza uma missa rezada em latim pelo Frei Manoel do Salvador. Aliás, a sua presença no decorrer da trama tem, dentre outras finalidades, mostrar a importância que a Igreja tinha no processo de colonização das regiões conquistadas, como a catequização dos nativos, representado principalmente pelos índios, outro elemento importante na colonização do Brasil. Mas até mesmo a santidade do Frei é questionada no momento em que o vemos envolvido na rede de traições tecida ao longo do texto.

Paralelamente à essa cena, onde Frei Manoel fala sobre as riquezas da colônia e sobre o paraíso que era ali antes da chegada dos holandeses, Mathias de Albuquerque, no cenário de um

acampamento militar, dita uma carta a ser enviada a Calabar, na qual tenta convencê-lo a retornar para o lado português, de quem era representante. Além das promessas feitas ao mulato caso sua resposta fosse positiva, a fala de Mathias permite-nos identificar, além do universo colonial da resistência portuguesa, as ditas “qualidades” que eram atribuídas ao mulato e que o levaram, ao mesmo tempo, a ser amado pôr uns e odiado pôr outros. Isso se confirma mais adiante quando o mesmo Mathias expõe a sua fraqueza e as suas contradições, tanto em relação às situações vividas por ele quanto ao que sente por Calabar. Num primeiro momento ele mostra certa admiração pelo mulato e lamenta a sua perda para o inimigo. Explicita:

“Mathias: Por que é que ele foi para lá? Era um mulato bonito, pêlo ruivo, sarará. Guerreiro como ele não sei mais se haverá. Onde punha o olho punha a bala. Onde o mangue atola, o pé firmava. Bom de briga, de mosquete e de pistola, lia nas estrelas e no vento. Tendo a mata no peito atento, sabia dos caminhos escondidos, só sabidos dos bichos dessa terra de nome esquisito de falar. Eu lhe dei minha confiança em matéria de navios e de guerra. E ainda me pergunto, sem resposta pra me dar, pôr que é que ele foi para lá? Era um mameluco, louco, pêlo brabo, pixaim. Pra falar dos seus dois metros de alto, de seus olhos claros de assustar, Capitão aqui, major passou no salto. Levou o seu saber para os flamengos. E nem sei se cobrou o que era de cobrar. Eu lhe ofereci perdão em engenhos e patente se quisesse voltar. E afoito o rebelde, em língua de serpente, mandou-me recusar, como um bicho esquisito destas terras que pensa dum jeito impossível de pensar. Pôr que é que ele foi para lá?” (BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:10-11).

Do desabafo do português escapa um certo ressentimento pois, acusa o mulato de ter traído a sua confiança e ainda, refere-se aos “interesses” que teriam feito ele mudar de lado.

Em seguida é construído por rubrica um outro cenário. Um corte brusco na música religiosa e os primeiros acordes para uma nova canção antecedem a entrada de outra personagem. É Bárbara, que levanta-se e veste-se calmamente cantando *Cala a boca, Bárbara*. Terminada a canção ela encara o público e apresenta-se:

“Se fazeis questão de saber porque 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 da rua”.
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.13)

É interessante notar que o texto não se caracteriza por uma linearidade factual mas, por cortes e mudanças bruscas que encaminham a discussão, às vezes, para outra vertente, causando um certo estranhamento ao leitor/ espectador. A movimentação que antecede a entrada das personagens, além de criar o ambiente, tanto musical, quanto de iluminação e de figuração servem também para expor a dramaticidade do tema que será discutido pelas personagens, daí a sua importância da constituição dramática.

Em *Calabar* a cena é apresentada, em muitos casos, paralelamente a outra. Temos como exemplo aquela em que, ao mesmo tempo em que Bárbara se apresenta, o Frei dá prosseguimento ao sermão da missa falando do “pecado”, dos vícios trazidos pelos holandeses e que fizeram com que o povo se esquecesse de Deus. Por outro lado, outro cenário é construído, o de uma ceia, com uma risada estridente de Anna de Amsterdam e a chegada do chefe holandês.

Outro recurso amplamente utilizado pelos autores é o coro, que introduz um discurso visando dar maior credibilidade ao que é trabalhado em cena. Complementando essa formação há também, e não menos importante, a presença do povo.

A presença dos moradores é importante para o conhecimento sobre as diversas nações que participaram do processo de colonização do Brasil como, italianos, espanhóis, franceses, judeus, além dos nativos, negros, índios e brancos. São fundamentais, especialmente na reconstituição das missas e das comemorações, e interferem por vezes de forma crítica nos discursos das demais personagens. Além disso mostra como a colônia atraiu povos distantes, seja por suas riquezas minerais (ouro, principalmente), naturais (como o pau-brasil, a fauna) e pelo açúcar, produto em ascensão no mercado estrangeiro daquele período e alvo das disputas comerciais e colonialistas.

Um breve histórico, nesse sentido, possibilita-nos conhecer alguns aspectos do contexto econômico e político do século XVII.

Historicamente o Brasil-Colônia foi, durante muito tempo, alvo de sondagem dos principais países da Europa que lutavam pela hegemonia mercantil. Naquele tempo os holandeses procuravam ganhar seu espaço e através da pirataria e invasões mostraram-se como fortes concorrentes. Tais invasões visavam também recuperar o comércio em disputa com o reino de Portugal, que via-se sob o domínio espanhol (representado pelos Filipes) por questões ligadas à crise de sucessão do trono. A Espanha, rival da Holanda, proibiu a entrada dos holandeses em seus territórios, prejudicando ainda mais seus interesses comerciais. Restava então à Holanda buscar novos mercados.

Naquele momento a Europa já tinha conhecimento que a riqueza dos Filipes era gerada pelo alto preço do açúcar, oriundo principalmente do comércio com as colônias americanas, inclusive com o Brasil. Deste partiam grandes carregamentos do precioso pó branco que movimentavam o mercado, despontando-se como grande fonte de lucro.

Com a pretensão de ampliar o domínio além-mar era criada na Holanda, em 1621, a Companhia das Índias Ocidentais, aliança entre companhias locais e o próprio governo que garantiria a ascensão econômica desejada pelos holandeses.

Chegaram às costas do Brasil pôr volta de 1630, dispostos a enfrentar qualquer obstáculo pela posse de tão grande riqueza. Contavam nesse empreendimento com o apoio de ingleses, franceses, alemães, dentre outros povos que juntos se uniram para provocar o enfraquecimento e queda da Espanha.¹⁹

As impressões que tiveram após a chegada à colônia não podiam ser melhores. O “maravilhamento”, tanto pelas belezas naturais quanto pela possibilidade de explorar e tomar posse

¹⁹ Sobre o assunto consultamos: BARIÉU, Gaspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferrari. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. Coleção Reconquista do Brasil, volume 15. E ainda: MOREAU, Pierre & BARO, Roulox. **História das últimas lutas entre holandeses e portugueses e a relação da viagem ao país dos tapuias**. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Coleção Reconquista do Brasil, volume 54.

da riqueza deram-lhes a certeza de que estavam no caminho certo. A região de Pernambuco, pôr onde chegaram, era possuidora de inúmeros engenhos e grande produtora do já famoso açúcar. Constituído o cenário, começou a se esboçar um dos capítulos mais tumultuados da história colonial brasileira, marcado por sangrentas lutas e disputas infindas pela posse da Colônia. É nesse contexto que vamos encontrar a personagem Calabar, pivô dos conflitos levantados por Chico e Ruy.

Calabar foi tomado pelos autores como o fio condutor dos conflitos estabelecidos entre os colonizadores, sobretudo, devido à sua participação em ambos os lados, o que o colocava, ao mesmo tempo, na posição de herói e de traidor da pátria, embora argumentem os próprios autores que não se pode afirmar que a população tivesse na época uma noção definida de nação ou pátria como temos hoje.

Voltando, porém, ao contexto histórico da peça verificamos que as atenções estão voltadas para as investidas holandesas e para a resistência dos portugueses que tentam evitar o avanço do inimigo. Além disso também são discutidas as negociações para a rendição de Calabar e seus companheiros. O mulato, por sua vez, não aceita as promessas e honrarias que lhe são oferecidas por Mathias, daí a tensão entre os colonizadores cresce cada vez mais.

A presença do chefe Holandês tem por finalidade mostrar as intenções dos representantes da Companhia em relação aos negócios com a Colônia e, se por um lado pregam a liberdade de comércio para o povo, a garantia de bons impostos, compradores certos, direito de ir e vir e liberdade de culto, isso não seria cumprido da forma como foi prometido. Numa conversa com o Frei, na presença do povo o Holandês tenta convencê-lo das vantagens da colonização pela Holanda. Por outro lado é contraditório até mesmo em relação à sua opção religiosa e confessa que passava-se por protestante apenas por interesse e que era, na verdade, um católico romano e que deveria futuramente ir até Roma pedir perdão ao Papa “pela culpa em que caí” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.16).

A pretensa “traição” de Calabar vai aos poucos expondo o caráter de todas as personagens, que se mostram cada vez mais contraditórias. É interessante notar que, ainda na mesma cena o Frei permanece do lado do Holandês e confabula com os próprios sobre a guerra. Ele se mostrará nas cenas seguintes como uma das personagens mais intrigantes, uma vez que serve ora a um, ora a outro lado sem o menor constrangimento.

Em cena que o soldado Sebastião do Souto, ainda do lado português, é introduzido como espião entre os holandeses e anuncia que Mathias abandonou a Bahia e vem para o sul rumo à Bahia o Frei está presente. Ele mesmo leva um recado de Souto para Mathias explicando as estratégias para apanhar Calabar e mostra como os recursos naturais, como a velocidade do índio, que na peça é representado por Antônio Felipe Camarão, além dos canoieiros da Amazônia, dentre outros, poderiam ser úteis para ganharem a guerra.

Juntamente com Felipe Camarão, Henrique Dias, um negro embranquecido, apresenta-se como elemento imprescindível para o enfraquecimento da empresa holandesa e para a captura de Calabar. Porém, mesmo contando com o apoio de Souto e acreditando na sua capacidade de guerrear, os portugueses não acreditam na sua lealdade, ao contrário, vêem-no como perigoso e indigno de confiança já que, era amigo de Calabar e mesmo assim não viu a hora de entregá-lo à eles.

A desconfiança em relação ao outro é um traço comum a todas as personagens. Nem mesmo o “religioso” Frei escapa aos olhos dos outros. Quanto a Souto, além de delator é visto como uma pessoa invejosa de Calabar, seja em relação à exaltação da pessoa deste por todos ou, pelo fato do mulato possuir o amor de Bárbara, por quem mostra-se apaixonado. As suas contradições e a sua ganância o levariam à loucura e, conseqüentemente, à morte.

Calabar é apontado como elemento determinante na vitória dos que se encontram a seu lado. O que evidencia o seu valor para ambos conquistadores são as atribuições positivas que fazem de sua pessoa, como guerreiro forte, corajoso e destemido, já mostradas anteriormente na fala de

Mathias. Para Bárbara, sua esposa, ele é um homem digno e “não serve ao rei de passagem”, mas luta por um ideal que acredita, que é a sua terra, o seu povo e, por isso, não teve dúvidas quanto ao lado ao qual deveria servir, dos holandeses. Bárbara argumenta em favor do marido dizendo que ele acreditava que os holandeses podiam dar melhores condições de vida aos da terra e que, com eles, teriam um tratamento mais humano do que o dado pelos portugueses. A guerra que ele fazia tinha esse sentido preciso.

A certeza de Calabar expõe as incertezas das demais personagens frente os fatos. É através da “positividade” de suas ações é que vemos os outros como mesquinhos e interesseiros. Mathias de Albuquerque apresenta-se como um ambicioso homem de armas que tem idéias contraditórias tanto em relação à “traição” do mulato quanto em relação a quem deveria servir. O tom debochado com que trata os negócios dão a ele um dúbio caráter. Mostra-se como um verdadeiro “ditador” mas também, como um sentimental e debochado. Essas contradições se afluam em diversas passagens do texto:

Mathias para o Frei: “ 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 torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente chora.”
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.25).

Após confessar suas fraquezas ao Frei, Mathias as expõe ainda mais, conforme verifica-se no trecho abaixo, cantando o *Fado Tropical* e declamando ao som de guitarras:

*Mathias: “ Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto.
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado eu mesmo me contexto.
(.....)
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.”*
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p. 26)

No decorrer do soneto ele vai desabotoando as calças e arriando-as. Ao lado do Holandês, que permanece na penumbra, vai sentando-se na latrina para terminar a canção.

Nova ambientação para a cena. *Luz sobre os dois. Mathias usa uma ceroula vermelha com faixa verde; o Holandês empunha uma bandeira branca espetada num bambu, suas ceroulas são azuis, listradas de vermelho.* (As cores descritas aqui indicam as cores das bandeiras dos países dos dois homens, Portugal e Holanda).

Esta rubrica define o cenário musical, a iluminação e o figurino que compõem a cena na qual os dois estadistas “parlamentam” sobre a guerra. Falam sobre as belezas de seus países e também de suas vitórias e derrotas no empreendimento da conquista. Os nomes de Souto e Calabar são citados. O holandês refere-se ao primeiro como “infame traidor”, enquanto Mathias fala sobre o segundo, impondo que ele lhe seja entregue como despojo de guerra. Diz ainda que esta era a condição número 1 da rendição de Porto Calvo. Por outro lado o Holandês diz que ainda restam ali três companhias de soldados e que, apesar da falta de víveres para a alimentação, a resistência continuará. Ambos citam as dificuldades que têm enfrentado, doenças como tifo, lepra, tripanossomiase, cancro mole, dentre outras, que causavam grandes baixas entre os soldados.

Há nessa cena uma ridicularização da negociação dos dois estadistas devido ao ambiente e `a maneira de parlamentarem, em lugar tão impróprio para se discutir o destino de três nações (a latrina). A chegada do Frei, trazendo folhas de bananeiras para os dois se limparem completam o quadro e revela ainda mais o caráter dele, no momento em que conclama a morte das tiranias e a volta da liberdade.

Depois da saída do holandês cria-se outro cenário. *Entram em cena Dias, Camarão e Souto puxando Anna pelos cabelos. Soldados holandeses depositam armas. Mathias dirige-se ao centro*

da movimentação. *Barricadas de vinho e outros despojos de guerra. Grito estridente de Anna, atirada ao solo por Souto.* Essa rubrica antecede as discussões em torno da falta de suprimentos e da necessidade de ajuda dos seus países. Mathias reproduz a situação dedicando cada vitória sobre os holandeses à terra natal, Portugal, dizendo:

Mathias: “ ... eu a dedico a quem quiser. Pôr que aos espanhóis? O Brasil nunca lhes interessou. O brasil para eles é uma cortina de cana para proteger dos holandeses a prata do Peru. Cadê os navios que me prometeram? Cadê as notícias? Cadê os canhões? Cadê os remédios? Nada. Mandam um, um espanhol para me substituir.”
(BUARQUE & GUERRA, 1975,p. 41)

Presente em cena está também Souto, que lembra o quanto Calabar, vivo, representa perigo. Mathias fala sobre as derrotas que este lhe causou, e pelo açúcar que ele lhe fez perder e que, sua prisão é uma questão de honra, uma maneira de escrever o próprio nome na História.

Embora não haja um rigor na sequência das cenas que nos permita identificar a estratégia utilizada pelos portugueses para capturar Calabar, ele já está, a partir daí, em seu poder. Sabemos apenas que Souto foi o principal colaborador para esse feito.

Mathias sugere que o Frei prepare-se para confessar o mulato antes da execução. Souto, por ter facilitado a sua captura havia sido nomeado alferes e fica encarregado de preparar tudo para a execução. O português adverte o Frei para que Cabalar não leve para o túmulo nenhuma informação que seja de interesse geral daqueles que ele, Mathias, representa. Observa-se assim uma grande preocupação em relação ao conhecimento guardado por Calabar e também uma grande expectativa de que ele revelasse nomes de outras pessoas que lutavam em favor dos holandeses.

Nota-se essa situação quando o Frei e Mathias conversam sobre a confissão. O Frei deixa transparecer que o mulato se mostrou arrependido de seus pecados mas que não gastaria o último tempo que lhe restava apontando nomes. Mathias insiste querendo saber se ele havia apontado

nomes de outros traidores. A resposta negativa do Frei e a insinuação de que os grandes culpados não estavam na “arraia-miúda”, ou seja, exerciam cargos importantes, provoca a ira de Mathias. Há, nesse momento, uma certa tensão diante do que é revelado e ele demonstra medo pelo que o mulato sabia e denuncia sua preocupação diante da possibilidade de ter entre os seus, pessoas de confiança dos holandeses infiltradas e passando informações sobre os planos de batalha que traçavam. A cena sugere também que, apesar da morte do considerado inimigo número 1, não se podia confiar na vitória, ao contrário, era preciso estar atento porque a lealdade de todos era posta em questão.

Neste momento Mathias e o Frei se encaminham para um canto escuro do palco. Os moradores estão presentes e entoam o refrão do *Miserere Nobis*; Bárbara vai-se destacando dos moradores. Sua apresentação expõe a indignação diante da prisão de Calabar, usado como “bode expiatório” pelos poderosos para esconder os traidores que existiam entre eles mesmos. Ela desabafa:

Bárbara: “ *Certo. Certo.
 Não tem culpa arraia-miúda.
 Não tem culpa arraia-miúda.
 Arraia-miúda não muda,
 Arraia-miúda está muda,
 (.....)
 Arraia-miúda só ajuda
 A traição graúda,
 (.....)
 Certo, certo, certo,
 A culpa de tudo é de Calabar.
 A culpa de todos é de Calabar.
 É bom, é cômodo, é fácil
 Trazer um traidor dentro da manga.
 (.....)
 O melhor traidor é o que se escala,
 Corpo pronto para a bala.
 (.....)
 Se esquece espetado em tala
 Com que arraia não se rala
 E não se fala na sala”.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:49-50.

Enquanto isso Mathias e o Frei conversam. O primeiro mostra-se preocupado com as supostas denúncias feitas com Calabar. Deixa transparecer sua própria fraqueza admitindo que ele também vê-se, às vezes, tomado pelo ímpeto de contestar as ordens que chegavam não se sabia de onde e nem de quem. Confessa que se considerava pecador por colocar o amor à terra em que nasceu acima dos interesses do rei. Pede perdão ao Frei, do contrário não seria digno de enforcar um homem que, brasileiro como ele, se atreveu a pensar e agir por conta própria.

Mathias admite, dessa forma, hesitação diante da condenação de Calabar. Expunha ainda mais suas contradições, demonstrando até certa inveja do mulato, de sua coragem e persistência. Apesar da ciência de seus próprios erros Mathias admitia que condenou alguém que pensava da mesma forma que ele, ou seja, alguém que apenas lutava pelo que acreditava. Calabar continua sendo assim, o definidor das ações das personagens, obrigando-os a fazerem uma crítica de si mesmos.

Rufar de tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem num cerimonial de execução. Oficial lê a sentença entrecortada pôr rufos de tambor. A rubrica anuncia o momento da execução de Calabar:

Oficial: “...com barço e pregão...(rufos) pôr 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 pôr 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)”.

(BUARQUE & GUERRA, pp:53-54).

Paralelamente à essa cena estão presentes Bárbara, Souto, Dias e Camarão. Preparativos para a execução e, ao mesmo tempo, fundo orquestral de *Cobra-de-vidro*. Os três homens se desculpam dizendo não terem nada a ver com a morte de Calabar. Cada um, a seu modo, dão a sua

versão dos fatos. Dias diz que acabara de chegar e que não sabia de nada; Souto concorda com ele e Camarão diz que seus “irmãos”(índios) caem como moscas e ninguém diz nada, então, por que ele diria alguma coisa? A cena explora o cinismo das três personagens, uma vez que todos colaboraram com a captura de Calabar e agora, diante de Bárbara, negam suas participações. Todos buscam no fundo uma justificativa, uma remissão da culpa que sentem, embora não se arrependam de terem sido favoráveis à execução. Bárbara, por sua vez, parece distante e não presta atenção no que dizem.

A cena mostra a falta de caráter de Dias, Souto e Camarão que, embora pareçam lutar do mesmo lado, denunciam a tênue aliança que os une, dando a perceber que nenhum deles seria capaz de lutar em defesa do outro. Ao mesmo tempo que denotam o mesmo caráter, ou a falta dele, querem parecer melhor do que o colega, condenando a atitude alheia e exaltando a própria figura. Mas não se sentem constrangidos em insultar uns aos outros sem qualquer cerimônia. Consideram normal suas atitudes apenas porque era de interesse comum o ódio que sentiam por Calabar. A traição entre os três era normal, da mesma forma como era normal a seus olhos terem ajudado na captura de Calabar. Esse sim, deveria ser condenado, a sua traição não deveria ser permitida. O que então significa trair? Por que uns traíam e não eram condenados e Calabar foi? Essa é uma pergunta que Bárbara procura responder a todo custo ao longo da trama.

Como se saísse subitamente do estado de transe em que se encontrava na cena anterior Bárbara desperta e encara os três homens. Reconhecendo-os diz que todos eles lutaram ao lado de seu marido e, para Souto: “— inclusive foram amigos”. Ela impõem-lhes, nesse sentido, uma tomada de posição pelo que fizeram a Calabar. Pergunta-lhes se valeu a pena entregá-lo aos portugueses. Sua indignação diante da realidade é inequívoca e, mais uma vez, a atitude “correta” de Calabar, em defender algo em que acreditava, o seu “ideal”, serve como base para expor as atitudes “negativas” das três personagens. Bárbara pergunta a Souto se ele não se arrepende do que fez e obtém essa resposta:

Souto: “ Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber por que faço e pôr que me arrependo a cada instante. Queria que as coisas

fossem mais imediatas, queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas”. (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.65).

Bárbara diz que Calabar não tinha dúvidas e que, por isso o mataram, por outro lado, o diálogo mostra o quanto era frágil o caráter de Souto e como ele podia ser facilmente manipulado. As dúvidas eram um sinal de que sua opinião mudava conforme fossem os seus interesses. A partir dessa passagem, o texto, em forma de rubrica, desenha o sinistro cenário da execução:

“ 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, as duas mãos escondendo os ouvidos. O conjunto sugere a imagem dos três macaquinhos de marfim.” (BUARQUE & GUERRA, 1975 p.68).

A sensação de impotência diante do que ocorria e o vazio deixado pela morte de Calabar revelam os profundos sentimentos de Bárbara em relação ao marido. Incrédula diante da morte busca conforto em Anna que, nesse momento, assume uma postura mais humanizada (de certa forma, positiva) se comparada ao esteriótipo negativo mostrado anteriormente, ou seja, apresenta-se como companheira e solidária. Tenta trazer Bárbara à razão e, ao mesmo tempo, confortá-la pela perda. Há ainda, nesta cena, a transfiguração momentânea de Calabar no rosto de Anna, recurso utilizado para afirmar a profusão de sentimentos das personagens em cena, a dor diante da perda, a busca pelo amor e companheirismo perdidos.

A partir da morte de Calabar notamos que há uma transformação nas atitudes da personagem Bárbara e na forma como ela lida com as situações. Embora ainda assuma uma postura frágil, sentimentalista, em algumas situações mostra-se fria, desacreditada da honestidade e lealdade das pessoas. Em dado momento ela encara o público e diz manifestar “um profundo desprezo, talvez pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.75). Isso ocorre exatamente no momento em que o Conde Maurício de Nassau surge em cena

denotando que, as palavras proferidas por ela são dirigidas tanto a portugueses quanto a holandeses, incapazes de compreender e apoiar Calabar embora ele os tenha apoiado. Seu desprezo vai muito além, ele é dirigido também ao povo, pela sua convivência. Essa cena mostra a luta de Bárbara para encontrar um culpado ou, um sentido para a morte do marido e, no auge do seu sofrimento e solidão ela clama por justiça, apesar de não estar convicta de que ela exista.

A idéia de Chico e Ruy Guerra em relação à personagem do Conde Maurício de Nassau era de que ela e Mathias de Albuquerque deveriam ser representadas pelo mesmo ator, pois, explicou Guerra, “ ambas significam a mesma coisa, ou seja, a idéia que o poder tinha sobre a traição. Ambos são colonizadores e vinculados aos interesses de suas metrópoles”.²⁰

Uma rubrica anuncia o acorde marcial para a entrada do Conde. Soldados o acompanham. Em resposta às acusações feitas pôr Bárbara ele aclama o nome de Calabar:

Nassau: “ Não, não morreste em vão. Ou será em vão que rasguei esses trópicos, será em vão que adivinhei a terra nova, será em vão que piso a terra nova, que beijo a terra que beijavas, e essas palavras serão vãs de um holandês sem palavra.”
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.77) .

Com essas palavras o Conde faz, de certa forma, uma promessa a Calabar. Dá garantias de que a sua chegada àquela terra representava o início de outra era, o fim das privações e a realização dos sonhos, dos ideais que foram defendidos pelo mulato até a morte. Por um lado expressa o orgulho pelo que ele fez mas, por outro, parece buscar justificativas para a seu infortúnio.

Com a entrada do cortejo, Anna aparece novamente em cena. Levanta-se e puxa o frevo *Não existe pecado no sul do Equador*. Luzes e gritos alegam a cena ao ritmo da música. Anna, mais uma vez surge para preencher uma lacuna, um momento em que pairam a dúvida e a incerteza entre as outras personagens e quando necessitam refletir, mergulhar fundo dentro de si mesmo na busca de respostas sobre o significado de sua própria existência. Ao cantar o frevo outra dúvida

²⁰ AZEVEDO, Marinho. **Calabar revisado**. In: Revista Veja, São Paulo: 25 de julho, 1973, p. 84.

paira no ar: Será que ali, no sul do Equador, conforme diz a canção, tudo era permitido? Guerrear, conspirar, trair e, mesmo assim, se livrar das punições da justiça e da consciência? Podemos dizer que a função que a personagem Anna assume, ou seja, de provocar a dúvida, a autocrítica, é um recurso que obriga as demais personagens a se policiarem, fazendo sempre uma profunda reflexão sobre suas atitudes.

A cena que anuncia a chegada de Nassau coloca em discussão também as realizações políticas e sociais de seu governo. A partir daí a morte de Calabar é momentaneamente deixada de lado. As atenções então se voltam as impressões do Conde sobre a terra. A personagem Nassau, além de representar o sonho colonialista, personifica também os ideais de Calabar, mostrando a grandeza da colônia e o amor que sentia, ao ponto de dar por ela sua própria vida.

Com Nassau surge a possibilidade de um vida melhor, de um tratamento mais humano, numa relação que ultrapassa os limites da colonização. Apresenta-se como o grande “salvador” e, por isso ele fala da grandiosidade de seu empreendimento e das mudanças que pretende fazer na Colônia. Com esse objetivo traz consigo pintores, arquitetos, astrônomos, engenheiros, etc., com os quais discute sobre obras a serem feitas (como o calçamento das ruas e a construção de uma ponte ligando Recife à cidade holandesa Maurícia). É a chegada do progresso, da integração do território, e o início de uma nova vida para os moradores. A presença do povo durante seu discurso de apresentação é significativamente importante para mostrar a relação que o governante tentava estabelecer socialmente com os colonizados.

Concomitante a isso há o retorno do Frei em cena, agora servindo ao lado holandês. Contraditoriamente à figura de um homem mesquinho e interesseiro conforme ele apresenta até então, o Frei apresenta-se com outras características. Está bondoso, humilde e até arrependido de seu comportamento passado, conforme se observa nestes discursos proferidos por ele ao ser convidado pôr Nassau para morar no palácio:

Frei para o príncipe: “Que pessoa maravilhosa! O sangue real de onde procede o inclina ao bem. 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 a porta sem bater, seus criados e familiares, e me vejam descomposto no traje, o que me seria mui penoso.”

“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...”(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.84).

Que fossem fiscais de sua vida, é isso que o Frei esperava do povo. Esses discursos podem ser vistos ainda como uma forma encontrada por ele para escapar do julgamento dos outros e, ao mesmo tempo, impressionar o Conde e tornar-se seu aliado. Assim, poderia continuar a confabular com os portugueses sem levantar suspeitas.

Apresentam-se ao longo do texto, contradições também nas atitudes da personagem Nassau pois, embora pregue em seus discursos a liberdade de ir e vir para todos, não vê o menor problema em manter a escravidão pois, acredita que os negros são a mão-de-obra necessária para o sucesso de seu empreendimento. Propõe que eles sejam trazidos em número cada vez maior para darem prosseguimento às construções que pretendia fazer. Nesse sentido, não tinha pretensões de abolir a relação escravocrata ali existente até então, da mesma forma que fazia o outro colonizador, o português. E ainda, esperava engrossar essa mão-de-obra com os refugiados alemães desterrados que, após terem seus bens confiscados, estavam acolhidos na Holanda.

Nassau anunciava que enquanto o Conselho dos Dezenove, órgão responsável pela organização das estratégias da conquista, pelo envio de recursos e para a formação de uma junta governamentista na colônia, não providenciava ajuda, contava com um contingente de trinta navios, três mil e seiscentos europeus e dez mil ameríndios (os tapuias).

Na cena seguinte encontramos Souto e Bárbara, frente a frente, desde a morte de Calabar. Ela adverte-o dizendo ser loucura a presença dele ali, entre os holandeses, já que foi o principal colaborador na sua derrota por ocasião do ataque à Bahia e na captura de Calabar. Ele caçoa do

inimigo, se vangloria de tal façanha e não se mostra preocupado e com medo do que possa acontecer dali pra frente. Embora surpresa em vê-lo Bárbara se diz incapaz de perdoá-lo pela traição feita a Calabar. Souto começa a gritar desafiando-a a entregá-lo aos holandeses. É um momento decisivo para ambos. Momento de falarem tudo o que sentem em relação ao outro. Não se deixam influenciar, mantendo-se firmes em suas posições e em suas opiniões sobre os fatos. Souto confessa que ainda a ama e que veio buscá-la. Ela, em tom de deboche, desabafa dizendo que nunca deixou de amar o marido e que ele, Souto, não tinha o direito de dizer que a amava depois de ter levado Calabar para a morte.

O mulato é, mais uma vez, o centro das discussões. Ele evidencia as tensões, a luta de Souto e Bárbara para vencer seus conflitos interiores, as contradições que vão surgindo nas duas personagens. Se por um lado Souto mostra-se amável e pronto para mudar, por outro revela-se impetuoso e persistente no seu jogo de traições. Até mesmo Bárbara parece mudada pois, admite que estar com o homem que traiu Calabar talvez seja a maneira de estar mais perto dele, o que demonstraria também uma traição ao amor que dizia sentir pelo mulato. Souto tenta trazê-la para seu lado mas ela diz considerá-lo indigno de sua afeição. Revoltado ele revela mais uma vez que orgulhava-se de viver naquele jogo de traições:

Souto: “ Eu gostava dele. Gostava muito. Mas não me arrependo de te traído o seu homem, Bárbara. Só me arrependo é de não tê-lo traído pôr você(tenta se reaproximar). Aí, sim, eu trairia tanto, com tanto mais prazer.” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p. 93)

Essas palavras soam como um insulto para Bárbara que, repelindo-o, insiste para que diga o nome de Calabar.

Bárbara: “O meu homem... Diga o nome dele! Até agora você não disse... Por que?” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.94)

Depois de muita insistência de Bárbara e, de muito relutar, Sebastião do Souto grita:

Souto: “CALABAR...”

Bárbara responde (gritando): “ *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 proibo a história de pronunciar esse nome.*”

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:95-96)

Bárbara mostra que ainda não havia superado a dor da morte do marido e revelava também o grande desprezo por todos que estiveram direta ou indiretamente envolvidos. Contrapõe a grandeza de Calabar com a pequenez de Souto, dizendo que ele e até mesmo a História era indigna de pronunciar seu nome. Bárbara alça o marido à condição de herói, louvando as suas ações e colocando-o acima de todos os mortais, acima até da própria história. Em resposta ao desabafo da mulher, Souto revela o lado do anti-herói, mostrando o quanto ele, no fundo, invejava as atitudes de Calabar, ao ponto de comparar-se ao mulato, dizendo-se ser quase igual a ele. De outra forma diz que desde pequenino foi um traidor, alguém que gostava de fazer intriga, de armar emboscadas. E ainda, que traía por dinheiro, também adorava jurar, “que morra meu pai e minha mãe, só pra quebrar a jura e daí morrer a família inteira”. Traía por convicção. Traía por todos os lados, traía por trair e que, nascera na *Baía da Traição*. Souto que, de certa forma, procurava assemelhar-se a Calabar para merecer o amor de Bárbara, revelava suas fraquezas ao dizer que, qualquer um, inclusive ele, agia em nome do que acreditava.

Após escutar essas palavras Bárbara demonstra ainda mais sua indignação e desprezo por ele. Diz não entender por que ele ajudou a condenar o “amigo”. A atitude de Souto, ao dizer que ele mesmo traía em nome do que acreditava, mostra que, apesar de tudo ele relativizava o conceito de traição e que, mesmo não tendo convicção de que agiu corretamente, entregou Calabar aos portugueses. A canção *Tira as mãos de mim*, cantada por Bárbara nesse momento, funciona como um marco divisor entre o mundo vivido por Calabar e o vivido por Souto, entre o caráter louvável de um e a insensatez do outro. Finaliza a cena.

“Silêncio. Luz no Frei. Uma grande mesa serve para pousar os paramentos, o evangelho e o cálice. Os moradores acompanham a cerimônia” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.97). Com essa rubrica inicia-se uma cena mostrando o fim da soberania de Castela sobre Portugal e o contexto da restauração portuguesa. Uma missa está sendo rezada pelo Frei para comemorar o acontecimento. Nesse momento há a presença dos moradores que, embora ainda receosos com a presença holandesa, comemoram. A presença de Nassau na missa de ação de graças, traz duplo significado: primeiro, sugere uma certa “harmonia” entre portugueses e holandeses iniciada com a queda da Espanha, inimigo comum de ambos. Ao mesmo tempo, gera certa desconfiança em relação à política colonialista da Holanda que parecia lutar não para conquistar e afirmar seu domínio na colônia mas, contentava-se em dividir essas conquistas com Portugal, o que representaria uma traição aos ideais de Calabar que não acreditava nas boas intenções dos portugueses e condenava o tratamento que dispensavam ao seu povo e a sua terra. O discurso de Nassau é esclarecedor nesse sentido:

Nassau: “ A guerra entre Holanda e Portugal nunca existiu. Durante todos esses anos tivemos ambos um inimigo comum: a Espanha. A ávida Castela dos Felipes, que, não satisfeitos em humilhar Portugal, pretendiam estender suas garras imperialistas até os Países Baixos. Queriam ocupar o trono da Holanda e conquistar o mundo, os Felipes. Mas a restauração de Portugal vem marcar o início de um novo tempo. É o fim de um longo equívoco(abraça o Frei e enche dois cálices). Viva Dom João IV, rei de Portugal!).

(...) O acordo entre Portugal e Holanda breve será um fato. E com isso pouparemos preciosas vidas humanas. E com isso colheremos preciosas safras de cana. Viva Dom João IV, rei de Portugal.”
(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:99-100)

A seguir Nassau dá ordens ao Consultor para que dê prosseguimento à construção da ponte Maurícia já que não há mais guerra. O Consultor adverte-o de que certas atitudes, certas liberalidades, não eram bem vistas à Companhia, tanto no plano político quanto no econômico e, além disso, as construções grandiosas não eram tão rentáveis para a Holanda. As liberalidades que

se viam ali (diz olhando para o Frei), certas intimidades, além de colocarem em dúvida a sua opção religiosa (protestante), punham em julgamento a sua reputação e a sua competência como estadista.

Essas liberalidades apontadas pelo Consultor eram também a liberdade de comércio e culto pregada pôr Nassau e as promessas de que o povo, tanto nativos quanto estrangeiros teriam o mesmo tratamento. As advertências do Consultor expunham as contradições do governo Nassau e a sua incapacidade de conduzi-lo. Nassau, por outro lado, tentava mostrar que, apesar da falta de recursos, da demora no envio de remessas pela Companhia, muito havia sido realizado, inclusive a substituição da monocultura do açúcar (que considerava um atraso para a economia da Colônia) pelo cultivo de outras culturas, como fumo, mandioca e outras plantas. Além disso, apontava os inúmeros avanços na medicina, dizendo que havia encontrado, inclusive, a cura para a gonorréia.

Após essa passagem entram em cena Souto e Bárbara, cada um de seu lado do palco. Permanecem ali o Consultor e o Frei, falando sobre a participação dos lavradores no cultivo do açúcar. O som da orquestra cobre o resto do diálogo. Souto e Bárbara, sozinhos, abraçam-se. Falam sobre o fim da guerra e o início de novos tempos. Souto mostra-se irredutível frente a idéia de que as guerras e as traições tenham acabado. Diz que, por enquanto, era inimigo dos holandeses. Bárbara tenta convencê-lo de que até mesmo os portugueses eram agora amigos da Holanda. Souto irrita-se dizendo:

Souto: *“Então eu sou inimigo dos portugueses. Até acho bom, pois já faz tempo que estou do mesmo lado.”*

Bárbara: *“Sebastião, você não soube da paz?”*

Souto: *“Não, a paz não existe. E se existir eu acabo com ela.”*

Bárbara: *“ Sebastião, você deve estar brincando...”*

Souto: *“ Você é que deve estar brincando. Ou espera que eu acredite que, de repente, inventaram a paz. Uma pombinha branca num céu de veludo. Eu a esgano... com que direito inventaram a paz dos outros? Pra depois inventar outra guerra. Assim sem mais nem menos... Sebastião do Souto faz a guerra pôr conta própria, sem precisar ninguém mandar, sem precisar de desculpas, sem precisar de ideais. E quando encher o saco da*

guerra, Sebastião inventa a paz, ou vai morrer em paz, quem sabe até numa casa pintadinha de branco, com carneirinho na porta e uma chaminé com fumaça azul...” (BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:112-113).

Bárbara diz que a guerra não tinha mais sentido. Souto pergunta então qual era a guerra que tinha sentido. Ela responde que a de Calabar tinha. Bárbara coloca-os, mais uma vez, em dois extremos e diz que, “embora Calabar nunca tivesse se acostumado a dormir entre quatro paredes, num colchão de fato, longe do perigo e sem inimigo a lhe irromper o sono, a guerra para ele tinha um sentido preciso”. Por outro lado, a guerra dele, Souto, não interessava a ninguém. Souto demonstra, nesse momento, todo o seu desprezo a Calabar e a tudo o que ele representava para Bárbara e para os outros. Não aceitava que a guerra e as traições tinham acabado e que, tudo não passava de uma ilusão. Admite, no entanto, que quase arrependeu de tê-lo traído, mas agora não, sentia-se até orgulhoso de tê-lo feito. Souto acreditava que se Calabar ainda estivesse vivo concordaria com ele de que a paz não existia, que era falsa. Ele tinha a necessidade de viver para a guerra. Dizia: “ a guerra continua e vai continuar e as pessoas vão continuar se matando, se torturando, se endoidando. Se Calabar estivesse vivo, se eu não o tivesse assassinado com minhas falas e com meus sorrisos e com a minha inveja e com tudo do que me orgulho, Calabar ia encher a boca com as mesmas palavras, as minhas palavras” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.114).

Souto demonstra nesse momento toda sua loucura, a loucura de alguém que não conseguia imaginar-se longe da rede de traições a qual estava acostumado. Não admitia a existência da paz pois, ela significava o fim do seu jogo, das suas traições e o seu próprio fim. Um mundo sem guerra não era lugar para ele, então tentava encontrar em Bárbara um sentido para viver. Mas por outro lado, ficar com ela significava falta de amor próprio, uma traição a si mesmo pois, era a outro que ela dedicava seu amor.

Souto tenta então outro caminho, redimindo-se da culpa e culpando também Bárbara, acusando-a de fazer parte daquele jogo de traições pois, lhe propunha amor, mas na verdade, tentava atraí-lo para o inimigo, para a morte e, tudo em nome de que, de quem? De Calabar.

Nesse momento aparecem em cena alguns soldados holandeses. Bárbara grita para que ele tenha cuidado mas Souto não lhe dá atenção, ao contrário, apesar de levar um tiro ainda encontra forças para zombar daqueles que ele, tantas vezes, fez fugir correndo de Pernambuco e da Bahia. Leva um segundo tiro e cai atirando e, mesmo na hora da morte demonstra-se orgulhoso de suas ações, proferindo:

Souto: “... *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 do 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 a necessidade alguma da arte... E se o que agora eu digo pode parecer um elogio, é porque o considero como tal, sem precisar dos outros para isso. E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim eu não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara(morre).*”

Bárbara: “ *Sebastião... Calabar...* ”

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.117)

Souto se nega a ser comparado a Calabar e, ao mesmo tempo, não se importa que os outros saibam que ama a mulher do outro. Elogia a si mesmo, demonstra seu orgulho e um único pesar: de não poder continuar traindo.

Em seguida outra rubrica ambienta o cenário: *Anna aproxima-se de Bárbara, que chora sobre o corpo de Souto. A orquestra toca em fundo Anna de Amsterdam* (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.117)..

Anna conforta a amiga, agora inconsolada com a morte de Souto. É acompanhada pelo coro em *Vence na vida quem diz sim*, enquanto paramenta Bárbara com a ajuda de algumas escravas negras, tentando reanimá-la. Bárbara mostra-se desinteressada e diz que não vê sentido em nada

mais. Num gesto desesperado e como que para livrar a amiga daquela situação, Anna desmancha o penteado e recomeça a penteá-la. Conversam sobre Souto e Calabar e Bárbara confessa sua contradição. Diz orgulhar-se de um traidor (Calabar) enquanto repudia o outro (Souto). Com a morte de ambos, Bárbara havia perdido o seu referencial, o sentido de sua vida. Identifica-se, nesse momento, uma autocrítica da personagem que, faz uma reavaliação de sua vida e admite ter tido certa culpa pela morte dos dois homens e, além disso, considera vã a luta de ambos. Para ela os dois foram enganados, traídos pôr suas próprias convicções, conforme verificamos no diálogo abaixo.

Bárbara: “ ...Misturei Sebastião do Souto e Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições, misturei os corpos, misturei tudo, fiz de tudo uma paçoca e mergulhei com prazer nessa pasta toda...De um certo modo eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e a sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição... Mas não é verdade, Anna. É, Anna?”

Anna: “ Não sei...”

Bárbara: “Não é. Tudo isso aqui em volta, tudo continua a rodar sem eles. Tudo isso que fez Calabar trair... Sebastião enlouquecer... Não valia a pena morrer pôr isso. Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido pôr nada disso. Ah... Calabar... queria que Calabar estivesse vivo, só para ter uma idéia do que se chama traição. Pôrque Calabar se enganou, mas nunca enganou a ninguém. Sebastião, sim . Tudo o que Calabar disse e fez foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião, não. Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói.”

Anna: “ Você ainda ama os dois” (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.125)

Bárbara, Frei, o Consultor e Nassau. São duas cenas simultâneas, uma se imobilizando para dar lugar a outra (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.126). Com esta rubrica iniciam-se as situações finais vividas pelas personagens. Na primeira há o encontro de Bárbara com o Frei, que finge não reconhecê-la. Esta cena traduz um momento de tensão estabelecido entre as duas personagens no momento em que a primeira obriga a segunda a fazer uma autocrítica, a rever as ações praticadas no decorrer do texto, ações que contribuiram para o processo de condenação e

morte de Calabar. Bárbara diz que precisa se confessar para receber os sacramentos, numa tentativa desesperada de redimir-se da culpa. O Frei se surpreende com sua atitude e é pego de surpresa quando ela lhe pergunta o que ele estava fazendo ali com os holandeses. Ele diz que não vê porque haveria de responder. Diante do desinteresse Bárbara identifica-se e, mesmo assim, o Frei tem um gesto evasivo. Insistente, Bárbara pergunta se está bonita e ele responde que está “... diferente!”. Num tom ainda mais provocativo ela pergunta:

Bárbara: “ Padre, eu queria saber uma coisa... é muito importante...” *Fala baixo, como se tivesse com medo de ser ouvida, mas a intenção de deboche é evidente* (BUARQUE & GUERRA, 1975, p.128). Essa rubrica mostra que havia chegado um momento revelador das duas personagens. A intervenção dos autores, nesse sentido, é imprescindível para indicar a intensidade do enfrentamento entre elas.

Bárbara continua: “...*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: “*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 têm 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 consciência...*”

Frei: “ *Calabar traiu...*”

Bárbara: “ *Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída*”.
(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp.128-129)

Se por um lado Bárbara encaminha a discussão para um fim, por outro é clara sua indignação diante do caráter dúbio do Frei, uma vez que ele condenou as atitudes de Calabar julgando-o como traidor e, no entanto, transitava livremente pelos dois lados, português e holandês, sem peso na consciência. Ao condenar as ações do mulato e considerar normal a sua, ele, homem da fé, colocava-se acima da humanidade dos homens, escondendo-se sob o manto santo da Igreja.

Frei Manoel dizia que, “ Calabar era assunto encerrado, apenas um nome, um verbete. E quem dissesse o contrário atentava contra a segurança do Estado e contra suas razões”. Assim, “o Estado deveria usar do seu poder para o calar, porque o que importava não era a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo”(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.130).

Concomitante a essa cena o Consultor e Nassau conversam sobre a saída deste da colônia. O Consultor anuncia que ele fora destituído de seu cargo e que deve retornar imediatamente à Holanda. Concordam que a sua gestão foi um fracasso. Consultor diz que Nassau era acusado de botar a mão nos cofres do Estado e que, por isso, a Companhia exigia a sua renúncia. Nesse momento o Príncipe diz não mais se importar com o que venha a acontecer “porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso canavial”(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.133). A atitude de Nassau contraria o idealismo de Calabar e a sua luta incansável por uma nova terra, livre da opressão, dos maus tratos, pela qual deu o seu amor e a sua vida. A volta de Nassau para a Holanda representaria, além do fim do sonho, o fracasso holandês naquele empreendimento. Também uma traição a Calabar, já que ao chegar o Conde disse que a sua luta não tinha sido vã e agora partia cantando o seu sonho colonialista.

Bárbara, avançando um passo, desabafa dizendo:

Bárbara: “ *Um dia esse país há de ser independente. Dos holandeses, 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 cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz*”.
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.133).

Nesse momento inicia-se a cerimônia para a festa de adeus de Nassau. O discurso final do holandês é assistido por comerciantes locais, judeus, mulheres vistosas, negros, índios, etc. Nassau dizia-se um homem de armas, mas também um humanista, combinação difícil em qualquer século. Dizia-se também traído pela mesma companhia que o havia enviado para ali. Com ele partia a possibilidade de um Brasil holandês. Seu discurso colonialista apenas reafirmava a sua fraqueza e incompetência para lidar com as adversidades da conquista.

Ao fim do diálogo entre o Consultor e Nassau o Frei aparece novamente em cena e as últimas palavras ditas para a multidão seriam suficientes para revelar o seu caráter:

Frei (para a multidão):
“ *Tenham fé, irmãos. O que é bom para a Holanda é bom pro Brasil*”
(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.136).

Última aparição de Bárbara. Mais uma vez ela encara o público ainda incrédula diante da situação. Ao invés de proferir palavras com vistas a dar uma conclusão para o texto ela oferece-lhes uma sentença, ou melhor, impõe-lhes uma sentença, da dúvida, da reflexão sobre os fatos ali apresentados e que ainda não foi concluída. Ela lança o desafio para que cada espectador busque dentro de si respostas para as complexas questões postas pelas personagens.

CAPÍTULO III

A MUSICALIDADE EM CALABAR

Conforme citado anteriormente as músicas têm uma função importante na constituição dramática de *Calabar*. Através delas, seja introduzindo uma determinada situação ou mesmo trazendo um dado desfecho para essas, é possível mergulhar no íntimo das personagens e também, conhecer o contexto social individual e/ou coletivo das mesmas, já que, muitas vezes, esse universo não é amplamente explicitado por suas ações ou por suas falas. Desta forma, achamos conveniente e, por que não, necessário, refletir sobre cada uma delas, verificando em que medida contribuem para o aprofundamento das questões suscitadas pelos autores no decorrer do texto. Começamos pela canção *Cala a boca Bárbara*, que tem a função de introduzir em cena a personagem Bárbara, esposa de Calabar. Por isso ela mesma canta:

*Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra.
No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meus braços.
Ele é 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:
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.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p. 12)

Em *Cala a boca Bárbara* há uma identificação entre a personagem e a terra(os meus rios, os meus braços). A primeira é a amante calorosa que recebe seu homem após a luta, sempre de braços abertos e, a segunda, é a pátria amada de Calabar. O tom erótico(nas campanhas, nos currais, nas entranhas, quantos ais, ai...) mostra a cumplicidade existente entre os amantes (ele sabe dos segredos que ninguém ensina) e, ao mesmo tempo, sugere o profundo conhecimento que o mulato tinha não só da terra mas, da mulher amada. Além disso, Bárbara explicita o grande fascínio que tem pelo parceiro e pelo guerreiro, exaltando suas qualidades.

A canção *Anna de Amsterdam* surge em dois momentos. O primeiro trecho aparece durante uma missa rezada pelo Frei e uma cena de orgia que ocorre concomitante a essa. Conforme citado anteriormente significa a introdução do pecado, representado alegoricamente pela própria Anna. Há também uma crítica pela falta de convicção política e religiosa do chefe Holandês. Esse tom crítico é reforçado pelo deboche dos moradores:

*Eu dormi com um protestante.
E um católico depois,
Mas a mim ninguém garante
Qual é o melhor dos dois.
As Sagradas Escrituras,
Não souberam me explicar.
Como a dúvida perdura,
Continuo a rebolar.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.16)

Ao final do banquete os homens dormem de porre, enquanto Anna mantém-se de pé sobre a mesa. Um corte de luz para as outras três personagens que entram em cena que são, Henrique Dias, Antônio Felipe Camarão e Sebastião do Souto. Juntos cantam *A canção dos heróis*, que vem logo

em seguida à promessa de Souto de que Porto Calvo seria novamente dos portugueses e, com ela, Calabar. Através da canção os três se apresentam:

Dias (cantando):

*O meu nome é Henrique Dias,
Se a memória não me falha,
Ganhei os dias do nome
No negrume da batalha.
Troquei os pés pelas mãos
Um olho pôr uma medalha.
Fiz das tripas coração
E da camisa, mortalha.*

Camarão (cantando) :

*Minha graça é Camarão
Em tupi, Poti me chamo,
Mas do novo Deus cristão
Fiz minha rede e meu amo.
Bebo, espirro, mato e esfolo
No ramerrão dessa guerra.
E se eu morrer não me amolo,
Que um índio bom nunca berra.*

Souto (cantando):

*Me chamam Sebastião do Souto
E algumas coisas mais
Que com a morte se excita
E destrói o que lhe apraz.
A vida, bicha maldita,
De tudo me dá o troco,
E eu vivo na desdita
De ser lúcido e ser louco.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:20-21).

Essa canção tem a interferência do Frei, que se encarrega de mostrar a força adquirida pelos conquistadores graças à ajuda das três raças “catequizadas” por eles, a negra, a índia e a nativa (as riquezas naturais da terra). As três personagens mostram suas “ virtudes” e o que são capazes de fazerem em nome do interesse do colonizador português (Dias diz que trocou um olho por uma

medalha, Camarão diz que mata e esfola pelo Deus cristão e Souto diz não se importar com a opinião dos outros, se o viam como lúcido ou louco).

Enquanto as três personagens se apresentam Mathias e o Frei discutem sobre a rendição de Porto Calvo. Mathias relembra com nostalgia a sua terra lusitana. Isolado pela luz ele canta o *Fado Tropical*.

*Ó musa do meu fado,
Ó minha mãe gentil.
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.*

*Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou.
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.*

*Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa,
Um vinho tropical.
E a linda mulata,
Com rendas do Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebato um beijo.
Ai, esta terra ainda vai cumprir o seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal*

Na última parte do Fado Mathias está sentado na latrina ao lado do holandês, que permanece na penumbra. Canta:

*Guitarras e sanfonas,
Jasmim, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca,
Num suave azulejo,
O rio Amazonas
Que corre trás-os-montes
E, numa pororoca,
Deságua no Tejo.
Ai essa terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial.
(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:25-26)*

O português expressa um profundo sentimento por sua pátria mas também mostra o fascínio que tem pelas riquezas da colônia. Espera que seus esforços durante a colonização sejam lembrados e torce por uma unificação entre a metrópole e a colônia, na formação de uma só nação. Acredita que o ideal é transformá-las em um grande e rico império. O nacionalismo de Mathias é reforçado ao final da canção, quando, mesmo em situação desconsertante (ele o holandês estão sentados na latrina) parlamentam ali. Discutem sobre seus destinos e de seus empreendimentos, vestindo as cores de seus países (Mathias usa ceroula vermelha com faixa verde e o holandês veste ceroulas azuis, listradas de vermelho).

Outro trecho de *Anna de Amsterdam* é cantado após a prisão de Calabar, a partir do momento em que Mathias retira-se para refletir sobre a posição que ocupa no contexto da colonização. Ele mostra-se um tanto desanimado em relação à conquista e a canção tem, entre outras funções, a de reanimá-lo. Não demonstra nenhum constrangimento quanto é pego, juntamente com Anna, dando passos obscenos enquanto ela canta:

Anna (cantando):

*Sou Anna do dique e das docas,
Da compra, da venda, das trocas, das pernas.
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.*

*Sou Anna da loucas,
Até amanhã.
Sou Anna
Da cama, da cana, fulana, sacana,
Sou Anna de Amsterdam.*

*Eu cruzei um oceano
Na esperança de casar.
Fiz mil bocas pra Solano,
Fui beijada pôr Gaspar.
Sou Anna de cabo a tenente,
Sou Anna de toda patente, das índias.
Sou Anna do oriente, ocidente, acidente, gelada.
Sou Anna, obrigada.
Até amanhã
Sou Anna
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos,
Sou Anna de Amsterdam.*

*Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar.
Hoje sou carta marcada,
Hoje sou jogo de azar.*

*Sou Anna de vinte minutos,
Sou Anna da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos, sou Anna dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos.
Até amanhã
Sou Anna
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas,
Sou Anna de Amsterdam.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:45-46)

De acordo com o que já havíamos citado anteriormente a personagem Anna de Amsterdam é uma alegoria das prostitutas que eram trazidas para a colônia com o objetivo de “entreter” os soldados e evitar que esses se envolvessem com as mulheres da terra. A canção acima mostra os vícios e o pecado trazidos pelos holandeses, o que contrapõe a visão do paraíso, explicitada no discurso do Frei na cena inicial do ato.

Após a prisão de Calabar e sua confissão ao Frei surge em cena Bárbara, inconformada com a prisão do marido, culpa os poderosos por seu destino e acusa-os de traição. Durante a cerimônia que daria início à execução ela ainda encontra forças para prestar uma última homenagem ao esposo cantando *Tatuagem*.

Bárbara (cantando):

*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 abraço
Repousar frouxa, murcha, farta,
Morta de cansaço.*

*Quero pear 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.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp: 52-53)

Nesta canção Bárbara expõe mais uma vez o amor sem limites pelo marido, o amor como expressão de entrega, de sofrimento frente ao sofrimento dele. A *tatuagem* representa as marcas deixadas pelo amor dos dois, as recordações boas mas também os momentos ruins. Ela espera que essas marcas sejam levadas com Calabar como prova de seu sentimento (... a cicatriz risonha e corrosiva, marcada a frio, a ferro e fogo em carne viva ...). Ela faz juras de amor eterno (...me perpetuar em tua escrava, que você pega, esfrega, nega mas não lava...), ou seja, faz uma promessa de trazer essas lembranças sempre junto ao corpo, não esquecendo-se do marido jamais.

Ao final da canção Bárbara parece estar fora de si, desligada do mundo e mergulhada em lembranças. A morte de Calabar é fato consumado, resta-lhe somente lembrar os momentos vividos ao seu lado, o que não significa esquecê-lo. Daí em diante a personagem vive a obsessão de compreender a rede de traições em que todos se vêem mergulhados e tenta, a todo custo, conhecer o íntimo das outras personagens, buscando uma justificativa para seu infortúnio.

Pôr isso na canção seguinte, *Cuidado*, cantada por ela própria, é nítida a desconfiança e o deboche ao se referir aos outros. Ela faz uma advertência em relação a eles, *todos cem por cento cegos, cem por cento surdo-mudos*, indignos pois, de confiança e respeito.

Bárbara (cantando):

*Ninguém sabe de nada.
Ninguém viu nada.
Ninguém fez nada.
Ninguém é culpado.
Bichos de estimação,
Nesse jardim,
Cuidado,
Estão todos gordos.
Sempre cem pôr cento cegos,
Cem pôr cento surdo-mudos.
Cem pôr 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.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.68)

A crítica de Bárbara é direcionada principalmente a Dias, Camarão e Souto que, apesar de dizerem-se amigos de Calabar contribuíram para sua captura. Eram cúmplices da política dos colonizadores pois, mesmo sendo nativos como o mulato trocaram a sabedoria de seu trabalho por honrarias e títulos, representando dupla traição, à nação e ao amigo. Como *bichos de estimação, estão todos gordos*, coniventes com as ações dos portugueses e nada fizeram para evitá-las. Ainda têm a capacidade de negarem que participaram daquele jogo.

A canção seguinte *Anna e Bárbara* é também cantada pôr Bárbara, desta vez acompanhada por Anna que, tenta consolá-la após a morte do marido. Ambas estão sujas com o sangue do mulato.

Anna (cantando):

*Bárbara,
Bárbara,
Nunca é tarde,
Nunca é demais.
Onde estou,
Onde estás?
Meu amor,
Vou te buscar.*

O autor utiliza-se de rubricas entre um verso e outro para mostrar que, enquanto Anna canta para Bárbara e Bárbara canta para Calabar, esse assume o rosto da primeira. Bárbara prossegue cantando:

*Bárbara:
O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite
Serei tua.*

Outra rubrica mostra que as duas personagens estão abraçadas, de joelhos, como um corpo só, ligadas pelo sangue do mulato.

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...*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:73-74)

A canção acima explicita o amor desesperado e o sofrimento de Bárbara diante da morte do amante. Mostra que as lembranças eram a referência para ela continuar vivendo, mesmo que agonizando de dor e à mercê de paixões mundanas (o amor de uma mulher pôr outra) . Antecede ainda o momento em que ela, ao final da cena, encara novamente o público e diz:

“Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais.”

Chega o cortejo de Nassau. Nesse momento Anna levanta-se e puxa o frevo *Não existe pecado ao sul do Equador*, com luzes e gritos alegrando a cena ao ritmo da música.

Anna (cantando):

*Não existe pecado do lado de baixo do equador.
Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser seu escracho, teu cacho, um riacho de amor.
Quando é lição de esculacho, olhai, sai de baixo, 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.
 Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá.
 Vê se me esgota, me bota na mesa,
 Que a tua holandesa
 Não pode esperar.
 Não existe pecado do lado de baixo do equador.
 Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor.
 Me deixa ser seu escracho, capacho, teu cacho, um riacho de
 amor.
 Quando é missão de esculacho, olhai, sai de baixo, eu sou
 embaixador.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp: 77-78)

Conforme citado na primeira cena o Frei falava das riquezas da colônia, comparando-a com o paraíso. Ele dizia ainda que, com a chegada dos holandeses os vícios e o pecado haviam tomado conta da colônia e que o povo, desde então, havia se esquecido de Deus. Essa canção, não pôr acaso, é cantada por Anna, pois a personagem representa alegoricamente esses pecados. Está implícito na música que desta parte do continente, *do lado de baixo do Equador*, tudo era permitido, sem constrangimentos nem peso na consciência, tanto as liberalidades (de culto religioso) trazidas por Nassau, quanto a guerra, as negociatas, as traições e o desvio de dinheiro público, do que Nassau será acusado mais tarde. A canção vem reafirmar o que havia sido apontado no início do texto.

A música *Você vai me seguir* é cantada por Souto no momento em que ele se encontra com Bárbara no Recife. Tenta convencê-la de seu amor, mas ela afirma que ainda vive somente para Calabar e o mundo dele, para o seu ideal. Diante da relutância ele diz que as mulheres nada sabem sobre ideais e que seguem o homem pelo cheiro, não pelo ideal. A canção é uma afirmação da relação de amor e ódio existente entre ambos e também um desafio à resistência de Bárbara. Souto tem a certeza de que ainda ficariam juntos.

Souto (cantando):

*Você vai me seguir
 Aonde quer que eu vá.
 Você vai me servir,
 Você vai se agachar,
 Você vai resistir,
 Mas vai se acostumar.
 Você vai me agredir,
 Você vai me adorar,
 Você vem me pedir,
 Você vai se gastar.
 E vem me seduzir,
 Me possuir, me infernizar.
 Você vai me trair
 Você vem me beijar
 Você vai me cegar,
 E eu vou consentir.
 Você vai conseguir
 Enfim me apunhalar.
 Você vai me velar,
 Chorar, vai me cobrir,
 Vem me ninar, me nina, nina, menina.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:91-92)

Apesar de dar como certo o seu futuro ao lado da mulher Souto tem consciência do perigo que isso representa para ele já que, trata-se da viúva do homem que ele traiu. Por isso a melodia expõe o poder que o amor de Bárbara tem sobre ele (... e vem me seduzir, me possuir, me infernizar) pois, mesmo sabendo que ela pode traí-lo (...você vai me cegar, e eu vou consentir. Você vai conseguir, enfim me apunhalar) ele consente, ele aceita conviver com o perigo. Conquistá-la é mais um desafio, mas ele está acostumado a eles. Além do mais, significa uma vitória sobre Calabar e outra forma de traí-lo.

Apesar de render-se momentaneamente a Souto, Bárbara insiste em manter viva a lembrança do marido. Diz a Souto que ele é indigno de seu amor e também, que existia uma grande distância entre ele e Calabar. Este sim, ela amava, porque era corajoso e “vomitou o lhe enfiaram pela goela”. Quanto a ele, Souto, estava apenas “engolindo o estrume do rei de passagem”. Ela revela o que pensa sobre o caráter dos dois e o que sente em relação a eles na canção *Tira as mãos de mim*.

Bárbara (cantando):

*Ele era mil,
 Tu és nenhum.
 Na guerra és vil,
 Na cama és mocho.
 Tira as mãos de mim,
 Põe as mãos em mim,
 E vê se o fogo dele,
 Guardado aqui,
 Te incendeia um pouco.
 Éramos nós,
 Estreitos nós,
 Enquanto tu
 És laço frouxo.
 Tira as mãos de mim,
 Põe as mãos em mim!
 E vê se a febre dele
 Guardada aqui
 Te contagia um pouco.
 Pôr três tostões
 Ganhaste um par,
 Hoje, estás só,
 Eunuco e coxo.
 Tira as mãos de mim,
 Põe as mãos em mim,
 Vendeste um teu amigo
 Até o fim.
 Agora leva o troco.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:96-97)

Bárbara despreza as atitudes de Souto e diz que ele estava apenas pagando por tudo o que fez. Viver sozinho e sem o que mais desejava, ou seja, o amor dela, o que ela dedicou a Calabar, era o preço a ser pago pela traição. Compara os dois homens na guerra (...ele era mil, tu és nenhum...) e no amor (... e vê se a febre dele guardada aqui te contagia um pouco...). A maneira que ela tinha de vingar a morte do marido era negar amor àquele que o traiu (...vendeste um teu amigo ... até o fim. Agora leva o troco).

A música *Boi voador não pode*, tocada pela orquestra durante a apresentação da ponte construída entre Maurícia e Recife é um momento descontraído da peça e mostra a efervescência dos

moradores, nativos e flamengos frente às novidades trazidas pôr Nassau. A inusitada aparição de um boi sobrevoando o palco e a platéia é, de certa forma, cômico. Nassau e o coro cantam:

*Quem foi que foi,
Que falou no boi voador.
Manda prender esse boi,
Seja esse boi o que for.
O boi ainda dá bode.
Qualé 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.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.104)

Por outro lado o boi representa o fato de que, nem os animais estavam isentos de serem tomados como contraventores, “fora da lei” e, por isso, deveria ser imediatamente detido.

Na cena da morte de Souto, Anna tenta convencer Bárbara de que não valia a pena sofrer por amor. Diz que ela deveria compreender que homens e mulheres tinham sentimentos diferentes e, apesar deles se mostrarem bravos e fortes, a mulher sim, é que era capaz de superar perdas, sofrimentos, de levantar-se e seguir em frente. A cena mostra um lado mais humano de Anna, onde ela procura dar forças à amiga, acompanhando o coro em *Vence na vida quem diz sim*. Mostra que era preciso coragem para seguir vivendo e que, nenhum amor merecia tamanha dedicação e nem a culpa que ela, Bárbara estava sentindo.

Anna e Coro (cantando):

*Vence na vida quem diz sim.
Vence na vida quem diz sim.
Se te dói o corpo,
Diz que sim.
Torcem mais um pouco,
Diz que sim.*

*Se te dão um soco,
 Diz que sim.
 Se te deixam louco,
 Diz que sim.
 Se te babam no cangote,
 Mordem o decote,
 Se te alisam com o chicote,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Se te jogam na lama,
 Diz que sim.
 Pra que tanto drama
 Diz que sim.
 Te deitam na cama,
 Diz que sim.
 Se te criam fama,
 Diz que sim.
 Se te chamam vagabunda,
 Montam na cacunda,
 Se te largam moribunda,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim(everybody)
 Se te cobrem de ouro,
 Diz que sim.
 Se te mandam embora,
 Diz que sim.
 Se te puxam o saco,
 Diz que sim.
 Se te xingam a raça,
 Diz que sim.
 Se te incham a barriga,
 De feto e de lombriga,
 Nem pôr isso você compra briga,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim,
 Vence na vida quem diz sim.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:119-120)

O desenrolar da trama mostra que Bárbara ainda não havia superado a morte do marido, vivendo uma luta diária na tentativa de compreender o significado daquilo tudo que estava acontecendo. Anna seria uma figura importante na sua recuperação. Assim, a canção *Fortaleza* explicita o universo psicológico da personagem Bárbara naquele momento em que canta:

Bárbara (cantando):

*A minha tristeza não é feita de angústias.
A minha tristeza não é feita de angústias,
A minha surpresa,
A minha surpresa só é feita de fatos,
De sangue nos olhos e lama nos sapatos.
Minha fortaleza é de um silêncio infame,
Bastando a si mesma, retendo o derrame
A minha represa.*

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.124)

Bárbara mostra-se indignada e, ao mesmo tempo, sente-se culpada por não conseguir compreender aquele universo, de mentiras, de interesses e de traições que envolveu seu marido e no qual ela mesma se vê envolvida. A canção expõe uma luta travada no íntimo da personagem. Indefesa, só lhe resta o silêncio, um silêncio que sufoca-a e que a obriga a aceitar os fatos.

No decorrer dos acontecimentos será novamente a personagem que erguerá a voz em defesa do amor que a consumia e, que era, ao mesmo tempo, o sentido de sua existência. Na fala anterior à canção *Cobra-de-vidro* defende mais uma vez a luta do marido pela independência de seu povo e de sua terra.

Bárbara (cantando):

*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.
(com coro) Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção! (BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:133-134)*

A canção faz alusão à morte e ao esquartejamento que deram fim aos sonhos, aos ideais do mulato (aos quatro ventos os seus quartos, seus cacos de sonho). O *veneno incomodando*, representaria, metaforicamente, a coragem de Calabar se espalhando e contagiando outros para lutarem pelo mesmo ideal, a liberdade. Por isso Bárbara tem esperança de que um dia todos os povos seriam livres da escravidão sufocante da colonização, “*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 cobra-de-vidro é um lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz.*” .

Ao final temos a canção *O Elogio da Traição* que dá título ao texto, simbolizando o universo dramático da peça. Reúne todo o elenco para o término das discussões que foram desenvolvidas anteriormente.

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 pro galego é bom pro Brasil
O que é bom pro grego é bom pro Brasil
O que é bom pra troiano é bom pro Brasil
O que é bom pra baiano é bom pro Brasil
O que é bom pra inglês é bom pro Brasil
O que é bom pra vocês 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
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil.

(BUARQUE & GUERRA, 1975, p.137)

O fim do espetáculo não representa, no entanto, uma conclusão do texto, do questionamento levantado pelos autores, nem de suas idéias. Estas permanecem em aberto para instigar o espectador a tirar suas próprias conclusões. Por isso, antes do início da canção Bárbara encara o público e diz para não esperarem um epílogo. Lança o desafio para que cada pessoa forme sua opinião sobre o que foi apresentado e que, possa assim, escrever sua própria história.

CAPÍTULO IV

DEBATE HISTORIOGRÁFICO

“ *Infeliz o país que tem necessidade de traidores!* ”
(PEIXOTO, 1989, p.153)

Ao propormos uma reflexão sobre Calabar visamos apreender sob quais aspectos a personagem histórica foi colocada no “banco dos réus” pela historiografia oficial, considerando que, muitas vezes, determinados acontecimentos são erigidos e outros são negligenciados por interpretações que se propõem “analíticas e críticas” da História.

Da bibliografia constante ao final do texto tivemos a oportunidade de lidar apenas com dois livros, pois, em sua maioria, são edições antigas e de difícil acesso. Foram eles: *Tempo dos Flamengos*²¹, de José Antônio Gonçalves de Mello e *O Valeroso Lucideno*²², escrito pôr Frei Manuel Calado, que é outra personagem histórica abordada pôr Chico e Ruy. Nossa atenção esteve voltada também para os livros de Barléu e Baro²³ além de, *O Sonho de Calabar*²⁴, de Geir Campos e, *Calabar O Patriota*²⁵, de G. Hércules Pinto, que apresentam algumas reflexões em comum, como a “positividade” da política-econômica implantada pelos holandeses na Colônia e a contribuição de Calabar na luta de guerrilha.

É oportuno ressaltar que, embora esses trabalhos tratem do domínio holandês no nordeste brasileiro, em alguns deles o nome de Calabar praticamente inexistente, como é o caso de *Tempo dos*

²¹ MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos Flamengos**. Recife: Companhia Ed. de Pernambuco - CEPE; XV volume, 2ª ed.1978.

²² CALADO, Frei Manuel. **O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade**. São Paulo. Editora Cultura, 1954.

²³ BARLÉU, Gaspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferrari. Belo Horizonte, Ed.Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. Coleção Reconquista do Brasil, volume 15.

MOREAU, Pierre & BARO, Roulox. **História das últimas lutas entre holandeses e portugueses e a relação da viagem ao país dos tapuias**. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Coleção Reconquista do Brasil, volume 54.

²⁴ CAMPOS, Geir. **O Sonho de Calabar**. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1959.

²⁵ PINTO, G. Hércules. **Calabar O Patriota**. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.

Flamengos. Prioriza informações acerca da política implementada por Nassau na Colônia, aponta indícios da influência holandesa na cultura brasileira, identifica os sinais da resistência portuguesa e, as marcas deixadas pelas lutas entre os colonizadores mas, não se preocupa em discutir fatos em torno de Calabar. O autor pernambucano fala das mudanças econômicas, políticas e sociais trazidas pelos holandeses e do impacto que isso representou para a cultura local já que, ali conviviam povos de diversas nacionalidades. Essa heterogeneidade cultural é expressa, principalmente, na análise econômica da época.

Se atentarmos para o objeto de nossa reflexão, Calabar, verificamos que ele é citado apenas na nota de rodapé de número 9 à página 177, onde o autor fala sobre o dinheiro dado pelos holandeses aos filhos do mulato após a sua morte. Não há referência sobre uma participação efetiva de Calabar nos conflitos, nem do lado português nem do holandês, ou seja, a personagem história praticamente não tem voz nem mesmo na análise social feita por Mello.

Há uma preocupação em relativizar a “liberdade”, de consciência, de prática política e religiosa pregada pelos flamengos. Historicamente, foram assuntos polêmicos até mesmo entre os órgãos que financiavam a colonização e tiveram peso significativo na decisão de destituir Nassau do posto que ocupava na Colônia.

O livro *O Valeroso Lucideno* traz uma visão colonialista e, por vezes, romantizada dos fatos. Escrito pelo português Frei Manuel Calado foi dedicado a João Fernandes Vieira, considerado “valeroso desbravador ” do território colonial.

Chico e Ruy utilizaram-se de inúmeras passagens desse texto para comporem as personagens e confeccionarem o cenário e os diálogos de *Calabar*, por exemplo, a descrição da colônia pelo Frei como a visão do paraíso contrapondo-a ao pecado introduzido na colônia pelos holandeses. Calado ressalta também personagens consideradas “heróicas” para a história oficial, como o índio Antônio Camarão que, junto com outros nativos foi forte aliado da Coroa lusitana.

Calabar, por sua vez, é descrito como “mameluco mui esforçado e atrevido que aprendeu a língua flamenga e passou para o outro lado. E a causa de se meter com os inimigos teria sido o grande temor de ser preso e castigado asperamente pôr o Provedor André de Almeida, pôr alguns furtos graves que havia feito na fazenda d’el Rei”. (CALADO, p.54).

O autor considera a astúcia do mulato, porém, acusa-o de ladrão e traidor, ou seja, ao mudar constantemente de opinião afirmando que “naquela guerra houveram muitos traidores”(CALADO, p.78) aproxima-se da composição contraditória e leviana da personagem na peça.

As atitudes da personagem do Frei frente aos fatos estão sempre conjugadas a interesses próprios. Isso se expressa de forma mais clara nas confabulações com seu compatriota Mathias ao adverti-lo que Calabar havia lhe confessado que “os grandes culpados não estavam na arraia-miúda” (BUARQUE & GUERRA, p. 49).

Em torno da personagem Calabar Calado destaca a forma como foi executado, “na calada da noite e longe de todos, para que não dissesse coisas que não deviam ser ditas” (CALADO, p.63). Nessa abordagem evidencia-se que, ninguém naquela guerra estava isento do julgamento e das acusações de traição. Porém, há uma relativização do conceito de traição, uma vez que aborda a participação de outros aliados portugueses do lado inimigo.

O Frei é uma personagem de suma importância na reflexão feita pôr Chico e Ruy devido às contradições que apresenta. É alguém que pode mudar de lado sem que isso lhe cause nenhum constrangimento.

Ao aproximarmos personagem e autor verificamos que elas fundem-se em determinado momento e são passíveis de julgamento. O primeiro enaltece e dignifica os feitos portugueses mas vive numa rede de traições. Utiliza-se da palavra sagrada para legitimar suas ações e “exorcizar” o inimigo. Como representante da Igreja em ambos casos, estaria traindo os valores pregados pela Instituição cristã que representava.

Se Calado endeusa a colonização portuguesa, o holandês Barléu não faz diferente em relação ao Conde João Maurício de Nassau, a quem dedica seu livro, destacando a confiança e o apoio dados a esse no empreendimento da conquista holandesa. Destaca as estratégias políticas e econômicas elaboradas pelos representantes da Companhia das Índias Ocidentais e não ignora as dificuldades encontradas para colocá-las em prática. Quanto à participação de Calabar, cita: (...) “Além disso, foi condenado à morte Domingos Calabar, português que abandonando o partido do rei pelo nosso, foi preso no forte e supliciado, pagando na forca a sua deserção e deixando os membros esquartejados pôr espetáculo e testemunho da sua infidelidade e miséria.” (BARLÉU, P.39).

Embora a análise dos fatos seja feita sob a ótica holandesa, o autor faz apenas essa referência a Calabar. Destaca a sua luta mas negligencia sobre as circunstâncias em que isso ocorreu e sobre a importância efetiva de suas ações. Não há muitos esclarecimentos acerca da personagem histórica, visto que, diz tratar-se de um português mas não cita em que fonte baseou-se para tal afirmação.

Os cronistas Pierre Moreau e Roulox Baro expõem a política colonialista de portugueses e holandeses mostrando que ambos encontraram resistência por parte dos nativos, em muitos casos, submetidos à humilhações e repreensões. Relativizam o sucesso dos colonizadores durante a conquista e criticam o caráter sangrento da luta pelo poder político e econômico na Colônia. Calabar não é citado.

Podemos verificar que esses trabalhos priorizaram determinados acontecimentos e personagens e eliminam outras do processo histórico, o que nos permite evidenciar que, não raras vezes, esse tipo de interpretação é que seduz à uma visão mitificada da história impossibilitando um conhecimento plural sobre determinado período ou sobre os diversos agentes sociais que estiveram ali presentes.

Acreditamos que as análises de Geir Campos e G. Hércules Pinto se aproximam mais dos questionamentos postos por Chico e Ruy Guerra em *Calabar* porque oferecem-nos abordagens plurais sobre os fatos e as personagens trabalhadas pôr esses. Campos, através de um texto teatral com prólogo e três atos recupera o contexto da colonização dando voz inclusive a Calabar, que aparece em diversos diálogos, traçando planos e expondo sua opção de lutar ao lado dos holandeses.

Esse autor dá oportunidade para que a personagem histórica defenda-se das acusações de traição ao inseri-la nos debates desenvolvidos na peça. Não o coloca nem na posição de herói nem de traidor, apenas reflete sobre as suas aspirações e idéias, deixando que o leitor forme uma opinião a respeito dos fatos. Se o tema da traição é ali debatido, fala-se também de ideais, de resistência, de amor, de guerra e de religião. Constrói um Calabar humanizado e essa humanidade não isenta a personagem histórica de assumir seus erros e seus acertos.

Campos faz uma inversão das personagens e possibilita a Calabar tecer julgamentos, posicionar-se e criticar a política colonialista de portugueses e holandeses. Momentos antes de sua execução ele confessa ao Frei:

Calabar: *“Eu não estou arrependido, Padre: estou é desencantado!”*
 Frei: *“Alguma coisa fizeram seus amigos holandeses?”*
 Calabar: *“A mesma coisa que já haviam feito, antes, os portugueses; depois, os espanhóis...”* (CAMPOS, G., p.148).

Ao final da discussão Campos mostra um Calabar profundamente desencantamento com a colonização holandesa, que repetia os mesmos enganos de portugueses e espanhóis praticando a política repressiva que ele tanto condenava. A relativização, nesse sentido, é em relação ao próprio sentido da colonização e às escolhas de Calabar, já que ele demonstra não ter mais tanta convicção de que sua luta havia valido a pena.

G. Hércules Pinto, por sua vez, realça a humanidade do mulato e é baseada nela que argumenta sobre o papel histórico da personagem. Na sua discussão é a historiografia oficial que vai

para o “banco dos réus”, pois, ele faz duras críticas às interpretações que condenaram Calabar a permanecer na memória como “traidor da pátria”.

Em defesa da personagem relativiza a traição, o patriotismo e o nacionalismo, cristalizados, segundo ele, por historiadores que “pensam, argumentam e sentem como se fossem portugueses, e não brasileiros que já têm noção de pátria. Argumentando como argumentam, deixam transparecer a mágoa que sentem do Brasil não mais ser colônia. Se o indivíduo que vive sob o jugo de uma nação estrangeira é traidor por lutar para tornar sua pátria independente, uma Pátria, enfim, então estão classificando de traidores todos os heróis de todas as pátrias que lutaram e morreram para vê-las emancipadas. Todo aquele que luta para libertar sua pátria é traidor aos olhos da nação dominadora, mas herói em sua terra. Se o colonizador é tão bom que os próprios naturais condenam os que procuram libertá-la, que sentido tem a independência? (...) Por que só Calabar é traidor?”²⁶

Pinto resgata a traição em diversos aspectos e momentos da História nacional e avalia que, embora Calabar não pudesse ainda pensar em termos de liberdade, tinha o direito de pensar em melhorar a situação de sua terra e que, não lutou por dinheiro, mas por pura convicção.

Consideramos que a reflexão de G. Hércules Pinto corrobora para as discussões de Chico e Ruy Guerra porque ele não baseia suas argumentações servindo-se da suposta inocência ou culpa da personagem histórica. Ele recoloca-a no contexto da luta colonialista no sentido de esclarecer suas opções e o seu posicionamento diante da História. Tem à mão uma vasta documentação sobre o período que permite-nos tecer interpretações diversas sobre os fatos e criticar determinadas cristalizações historiográficas. Pinto explicita suas intenções logo no início do trabalho: (...) “fi-lo sonhar, lutar, amar, – sim, amar – viver suas batalhas e emboscadas fatais, padecer suas feridas honrosas e sofrer a morte violenta que lhe deram”.²⁷ Suas reflexões vão além da simples reconstituição dos acontecimentos. Procura distanciar-se dos vícios e ranços colonialistas relativizando conceitos e valores próprios de uma época.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem, *Ibidem*.

Tendo em vista que essas questões contribuem para analisarmos a historicidade contida em *Calabar* levaremos a personagem histórica para o contexto da década de 70, verificando como Chico e Ruy Guerra utilizam-se dela para refletirem sobre os acontecimentos de sua época. Consideramos que esse exercício nos permitirá identificar qual o nível de enfrentamento dos autores com a realidade política da ditadura militar mas, para isso faz-se necessário primeiro abordar a trajetória pessoal e profissional de ambos.

Nascido em Maputo, Moçambique, Ruy Guerra ainda adolescente, já publicava críticas de cinema, contos e crônicas e fazia filmes em 8mm. Era ativista político e participou de movimentos anti-racistas e pró-independência antes de deixar seu país, Moçambique, aos dezenove anos. Estudou arte cinematográfica de 1952 a 1954 em Paris no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos. Atuou como diretor de fotografia, produtor e ator, em *Aguirre a Cólera de Deus*, de Werner Herzog, 1972.

No Brasil foi considerado como um dos pioneiros do Cinema Novo da década de 60. São de sua autoria *Os Cafajestes* (1963) e, *Os Fuzis* (1964), *Os Deuses e os Mortos* (1970), considerados marcos do cinema brasileiro. Com a independência de seu país ao final de 1970 Ruy Guerra retornou para participar da criação do Instituto Nacional de Cinema Moçambicano. Nos anos 80, fugindo um pouco do estilo político, realizou trabalhos de grande beleza estética e de forte apelo comercial como *Ópera do Malandro* (1985), divertida comédia musical adaptada da obra de Chico Buarque, que também aborda assuntos sérios como racismo e influências americanas no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial.

No cinema destacaram-se a *Fábula da Bela Palomera* (1987), filme de época e história de amor baseado em obra de Gabriel Garcia Marquez e *Kuarup* (1988), baseado no romance de Antônio Callado foi uma das maiores realizações do cinema brasileiro no período. Ruy Guerra também dirige e escreve peças teatrais e colabora como letrista junto a grandes nomes da Música

Popular Brasileira. Suas habilidades profissionais estão ainda ligadas à direção do Curso Superior de Cinema na Universidade Gama Filho, onde leciona sobre linguagem cinematográfica.²⁸

A trajetória artística e política de Chico Buarque é recuperada com profundidade analítica por Adélia Bezerra de Menezes²⁹, que estabelece um paralelo entre a obra do artista e a história do Brasil pós década de 60. Mesmo antes de entrar para a faculdade de arquitetura, local que servia como catalisador para muitos projetos de participação social que integravam estudo-arte-povo, Chico já se preocupava com os problemas sociais do país. Isso estaria refletido em seus trabalhos tanto como músico quanto como dramaturgo.

Musicalmente falando as canções dos três primeiros discos caracterizaram-se pôr “um distanciamento político e um sentimento nostálgico em busca do primitivo, do ingênuo e do não-contaminado pelo consumismo e pela massificação”, expresso em *Prá ver a banda passar*, *Carolina* e *Será que Cristina Volta*. Já no quarto disco ele empreende uma crítica à crença no poder de transformação social, como na música *Agora falando sério*. As canções da segunda fase de sua carreira têm também um caráter de protesto. *Deus lhe pague* e *Cálice* reivindicavam mudanças e assinalavam elementos de resistência à situação presente.

As transformações ressaltadas pôr Menezes podem ser identificadas como frutos da efervescência dos debates políticos estabelecidos no Brasil pós 1964, em que, tanto as esquerdas organizadas contra o regime, quanto artistas, intelectuais e imprensa foram forçados a reavaliarem suas posições políticas e sociais.

Chico admitiu que no contexto da ditadura esteve perto não só do Partido Comunista como também de pessoas ligadas às várias correntes surgidas a partir dele, como o MR-8. Acreditava que as pessoas pudessem se entender apenas conversando e chateava-se com as intrigas constantes entre os diversos grupos esquerdistas. Argumentou que o seu temperamento conciliador o aproximava da linha do PCB e que sua imagem ficou bastante associada a ele devido à participação no CEBRADE,

²⁸ Estas informações foram obtidas no endereço eletrônico: www.estorvo.com.br/ diretor.

²⁹ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico- poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo; Hucitec, 1982.

Centro Brasil Democrático, entidade criada pôr intelectuais e artistas nos anos 70 para promoção de shows musicais a qual tinha na direção militantes conhecidos como Oscar Niemeyer e Ênio Silveira.³⁰

Por essa via verificamos a constância da participação de intelectuais com organizações de esquerda, algo que já constava nos projetos do PCB desde décadas anteriores ao golpe militar. Para a direção do Partido os intelectuais eram o motor para se fazer a revolução no Brasil. O golpe militar de 64 provocou, além da perplexidade, uma reavaliação de estratégias e posições, uma vez que aguardavam o melhor momento para colocar seus planos em ação.

Os projetos que serviam aos propósitos do PCB foram identificados pôr Jacob Gorender, intelectual militante que refletiu profundamente acerca dos descaminhos da revolução, efetuando inúmeras críticas ao que ele considerou como “estratégias equivocadas” da esquerda.³¹

Gorender avaliou que, a desarticulação do Partido e das várias dissidências em torno de um objetivo comum, da ação imediata pela revolução, foi uma das causas da derrota das esquerdas na década de 60. O distanciamento das massas e a opção desesperada pela luta armada haviam contribuído também para o desenrolar dos acontecimentos favoráveis aos golpistas de direita. O autor denunciou a violência instituída tanto pela ditadura quanto pela esquerda armada e concluiu que a derrota da segunda se deu, em última instância, em virtude da “inação” no momento em que as condições eram favoráveis a revolução, ou seja, anos antes do golpe, quando a direita estava desestruturada e não havia ainda um objetivo claro de ação pôr conta dos militares.

A crítica de Gorender quanto à cegueira das esquerdas dá-nos a dimensão das discussões em torno dos acontecimentos políticos no Brasil no decorrer das décadas de 60 e 70. Se pôr um lado houveram aqueles que, de forma desesperada e meio inconsequente buscaram na luta armada

³⁰ WERNECK, Humberto. *Errol Flynn a Contragosto*. In: **Buarque.C. Letra e Música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp:119-262. APUD, SANTOS, Cláudia Regina. **Malandragem em questão: reflexões sobre a “ópera do Malandro” de Chico Buarque**. Monografia do Curso de História, 1998, pp:66-68.

³¹ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

formas de luta contra o regime, pôr outro, existiram profissionais que procuraram na “resistência democrática” demonstrar o seu repúdio ao poder instituído.

O teatro tornou-se um campo profícuo nesse sentido, uma vez que diversos artistas e intelectuais conviviam naquele meio e desenvolveram projetos de cunho político-social que objetivavam manter vivo o debate no palco e para além dele.

Nessa perspectiva é oportuno voltarmos às reflexões de Rosângela Patriota que, no já citado trabalho sobre Vianinha identificou a participação efetiva de artistas e intelectuais em projetos voltados à crítica social. Vianinha, que foi militante do PCB, expressou profundamente o seu engajamento político e social nos trabalhos teatrais em que discutia sobre as perspectivas de se viver num país sob a ditadura militar. Denunciou o repressão, tanto sobre o pensamento quanto sobre as manifestações em favor da cultura nacional.

É também no campo dessa “resistência” que situamos Chico Buarque pois, através de seus trabalhos como músico e dramaturgo lutou em nome da liberdade de expressão, procurando manter vivo o diálogo com o seu presente. Chico refletiu, instigou e questionou a ideologia do regime militar. Em 1968 ele chegou a participar da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, apenas uma das inúmeras manifestações organizadas pôr estudantes, artistas e intelectuais que, com o apoio de grande parte da população local foi às ruas para protestar. O fato de ter estado ali seria uma das acusações que pesaria sobre ele ao ser decretado, ainda naquele ano, o AI-5, Ato Adicional que visava cercear as manifestações contrárias ao regime.

O peso do AI-5, com a cassação dos direitos civis e políticos e, a falta de condições para trabalhar fariam Chico permanecer de 1969 até 1970 fora do país. Morando na Itália trabalhava da forma como podia, procurando manter-se informado sobre os acontecimentos no Brasil e aguardando o melhor momento para retornar. Isso só seria possível em 1970. Ao desembarcar no Rio, confirmou que a situação não era das melhores e, além de ter sido criticado por deixar o país agora era criticado por voltar.

Estar de novo no Brasil significava para Chico outros enfrentamentos com a censura. A indignação pela falta de liberdade e de recursos para trabalhar ele deixou expresso em várias de suas músicas, como *Apesar de você*, na qual apontou as relações entre o autoritarismo e a repressão política e sexual. A vigília dos censores rendeu-lhe inúmeras intimações para depor que chegavam sob a forma de um impresso de “Intimação ou Convite”. A constância das advertências obrigou-o a procurar uma forma mais eficaz para driblar a censura, que foi, a utilização de pseudônimos como Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva e, como a censura nada tinha contra ambos, algumas canções como *Acorda Amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre Brasileiro*, passaram tranquilamente.

Vigiado nas músicas Chico buscou no teatro uma forma de continuar atuando e refletindo sobre questões até então sem respostas para ele. Destacaram-se, nesse sentido, as peças *Roda Viva*, de 1968, *Calabar* (em parceria com Ruy Guerra), de 1973, *Gota D'água* (com Paulo Pontes), em 1975 e *Ópera do Malandro*, de 1978. O ponto máximo das pressões sobre o artista no teatro foi o episódio em torno de *Calabar* que chegou a ser liberada mas foi interdita às vésperas da estréia. Cabe aqui analisar quais eram as propostas dele e de Ruy Guerra com o trabalho que tornaria-se exemplo negativo do poder exercido pela ditadura militar.

Através da sátira musical ele e Ruy Guerra estabeleceram um diálogo com o passado no sentido de rever os fatos que envolveram a personagem histórica Domingos Fernandes Calabar. O presente trazia à tona a necessidade de avaliar o sentido da traição, num momento em que o nacionalismo e o patriotismo estavam na pauta das discussões e as forças sociais contrárias à ditadura eram apontadas como traidoras da Pátria. O trabalho exigiu uma profunda pesquisa sobre o contexto histórico da colonização holandesa no Brasil, em que os autores redimensionaram interpretações que foram cristalizadas pela historiografia oficial.

É oportuno abordar o que cita Adélia B. de Menezes sobre *Calabar*. Para ela “a peça 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. Em *Calabar* coloca-se a

pergunta: o que é pátria? Quando Calabar ‘traí’ os portugueses, passando para o lado dos holandeses, está traindo a pátria?”³² Mas não é só essa personagem que vive o dilema. Mathias de Albuquerque demonstra em vários momentos o amor que tinha pôr Portugal e pelo Brasil e confessa não ter certeza quanto a quem deveria servir, se à Portugal, à Espanha ou ao Brasil. A relativização da traição deve ser levada em conta pois, qual o sentido de patriotismo que aquelas personagens tinham em mente? O que significava ser patriota num país ainda em formação? Ser obediente? Ser submisso? Assim, “quando se voltam para o passado não será para mergulhar nele, mas para entender melhor o presente.”³³

E o presente para Chico e Ruy significava a dúvida. Como viver num país e demonstrar patriotismo quando a população assistia a cassação de seus direitos mais elementares, que era a sua liberdade de ir e vir e de expressar sua opinião acerca da realidade vivida. O passado da opressão e da submissão ao colonialismo estava cada vez mais presente.

O exercício de analisar o passado pelo presente foi proposto pôr Jacques Le Goff ao argumentar que, “é preciso compreender o presente pelo passado, compreender o passado pelo presente, pois, a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas é igualmente inútil esgotar-se a compreender o passado se nada se souber do presente”.³⁴

As dúvidas instigaram Chico e Ruy a voltarem-se para o passado, não para reabilitar a figura histórica de Calabar. Ele foi revisto numa perspectiva transformadora de valores cristalizados ao longo do tempo, pôr isso quando abordaram a “liberdade” ela podia ser vista tanto sob o ponto de vista da colonização portuguesa quanto da colonização holandesa. Deixam claras as diferenças entre ambos projetos colonialistas.

³² Idem, p.175.

³³ Idem, Ibidem.

³⁴ LE GOFF, Jacques. Passado/presente. IN: **Memória- História**. Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. São Paulo: Edição Portuguesa, 1984, p.307.

Portugal significava o monopólio da exploração que prejudicaria o desenvolvimento econômico da Colônia, a centralização do poder, bem como a cassação dos direitos políticos e sociais da população. Com os holandeses identificavam-se possibilidades até então desconhecidas, como a liberdade de comércio, de consciência política e religiosa e o direito de ir e vir na Colônia.

A liberdade é tema de importância inquestionável nos debates sobre a conjuntura dos anos 70. Ao levantar a bandeira da “Segurança e Integração Nacional” os militares buscavam legitimidade para cassar e punir os inimigos em potencial do regime e, desta forma, quaisquer manifestações esquerdistas, independente de organizadas ou não, eram alvos que deveriam ser eliminados pois, representavam a traição ao poder instituído e um empecilho ao “bem estar da nação”.

Pôr isso a traição em *Calabar* é relativizada e debatida arduamente entre as personagens que traem a todo momento. Traem pôr convicção de idéias e de valores próprios de cada um. É necessário verificar aos olhos de quem as personagens são traidores e sob que circunstâncias são julgadas. Se Calabar decidiu lutar em favor dos holandeses e não dos portugueses não cabe à historiografia julgá-lo ou aclamá-lo, mas compreender suas atitudes como expressão do pensamento de sua época e como busca da identidade de um povo sufocado pelo colonialismo estrangeiro.

Além dessa abordagem é possível notar que, as indefinições sobre a busca pela identidade tratada na peça, seja na figura de Calabar ou na de Mathias de Albuquerque, são trazidas para os anos 70 na forma de reflexão acerca dos impasses das esquerdas e do papel dos intelectuais e artistas pós 64. Viram o chão sumir sob seus pés com a subida dos militares no poder e irem pôr terra todos os projetos de revolução que estavam conjugados aos acontecimentos externos, como em Cuba e na União Soviética. O momento de perplexidade trouxe a necessidade de reavaliação, de busca de estratégias diferentes daquelas que os levaram a cometer os equívocos de outrora. A opção pela luta armada foi uma resposta desesperada aos impasses. Na peça essa estratégia está representada na luta de guerrilha efetuada pôr Calabar e seus companheiros e que, redundou no

massacre de grande parte dos soldados, inclusive do próprio mulato e, conseqüentemente, na rendição aos portugueses.

A analogia feita pôr Chico e Ruy para discutir sobre essa indefinição político-ideológica das esquerdas tem visibilidade também nas personagens Camarão, Dias e Souto que, lutavam de qualquer lado e a qualquer preço pôr um reconhecimento, pôr uma identificação com um ou outro colonizador, mesmo que suas ações condenassem-nos à mesma traição pela qual morreu Calabar. As negociatas e trapaças efetuadas pôr eles são vistas em vários momentos do texto embora demonstrem que não obtiveram muitos êxitos, já que permaneceram escravos do colonialismo até o final do texto. A ridicularização dos “três macaquinhos de marfim” representados pelas três personagens, esclarece-nos sobre a crítica que Chico e Ruy fizeram sobre a estratégia “equivocada” da guerrilha e sobre a necessidade de definir outros caminhos para enfrentar o regime. A opção pela “resistência democrática” foi uma dessas tentativas.

Esse debate aparece em diversas passagens da peça, expressa em diálogos ou nos versos das canções. Na resistência de Bárbara ao amor de Souto pois, render-se a ele significaria trair Calabar e o seu amor. (A música *Tira as mãos de mim*, destacada em discussão anterior é exemplar nesse sentido). A não aceitação dos fatos e da morte do marido leva Bárbara a uma busca desesperada por respostas para os sentimentos contraditórios que a atormentavam.

A figura do herói e do anti-herói também é abordada na peça, representada pôr Souto, Dias, Camarão e Calabar. Do ponto de vista da colonização portuguesa os três primeiros representariam a “harmonia” das três raças que lutaram bravamente durante a conquista e contribuíram para a heterogeneidade da população colonial. Calabar, pôr sua vez, é a expressão do mau exemplo, da traição, do anti-herói repudiado pela História oficial.

No presente de 70 o que significava ser herói ou anti-herói? A submissão (anseio da ditadura) *versus* a rebeldia da esquerda a ser combatida ? Chico e Ruy instigavam à uma reavaliação de mitos e conceitos patentes do mundo moderno.

Além deste, outros debates são possíveis em *Calabar* porque há uma variedade de temas que possibilitam-nos tecer considerações importantes sobre a estrutura dramática da peça e sobre a conjuntura pós-64. Mas como todos estão de uma forma ou de outra ligados a um tema central que é a traição, a análise sobre eles estará conjugada ao diálogo que Chico e Ruy estabelecem com os acontecimentos correntes naquele momento. Identificamos que, no texto ou nos sub-textos da peça todos traem, aos outros ou a si mesmos. O tema aparece em forma de ironia ou de deboche das personagens ou mesmo nas letras das músicas como podemos observar nos trechos a seguir.

“ *Vence na vida quem diz sim:*
 (.....)
Se te cobrem de ouro,
Diz que sim.
Se te mandam embora,
Diz que sim.
Se te puxam o saco,
Diz que sim.
Se te xingam a raça,
Diz que sim.
 (.....)”

(BUARQUE & GUERRA, 1975, pp:119-120)

Pode-se identificar aí uma crítica ao tratamento dado pela polícia aos manifestantes considerados de esquerda e à submissão que o regime impunha à população já que, aqueles que não concordavam com a ideologia do poder instituído eram “convidados” a deixar o país através de lemas como *Brasil, ame-o ou deixe-o*. As músicas expressam ainda a “Fortaleza” criada em cada pessoa que se viu silenciada pela censura e mesmo assim resistia em nome da volta da democracia.

Verificamos a importância dessa discussão na década de 70 porque ela possibilita-nos fazer uma “revisão” não só sobre os fatos históricos mas também sobre o “agir histórico” dos diversos atores sociais que contribuíram para a escrita daquele processo.

Analisar *Calabar* significa, sobretudo, identificar as lutas e os agentes que lutaram em torno de projetos e ideais para manutenção da cultura e da liberdade, direito que custou a vida de inúmeras pessoas e o sofrimento de gerações.

Chico e Ruy Guerra utilizaram-se da arma que dispunham, o seu trabalho, para criticar e mostrar sua opinião sobre um período tão obscuro como os vinte anos de ditadura militar no Brasil. Manifestaram na escrita as palavras e as idéias que não podiam ser ditas. Procuraram romper o silêncio denunciando as novas formas de colonialismo impostas pela política norte-americana e que trazia para o presente outros tipos, não menos vergonhosos, de escravidão.

O sentido dessa resistência foi abordado pôr Chico em entrevista a Sônia Salomão Khéde, onde ele expôs sua vivência pessoal e profissional com a ditadura e com a censura. Falou da forma como seu trabalho foi prejudicado e das artimanhas utilizadas pôr ele para o exercício de suas atividades. “Fui obrigado a tomar atitudes extra-artísticas em função da minha impossibilidade de trabalhar...” Sobre a cassação dos direitos civis, de consequências da política repressora sobre o trabalho Chico argumentou que “...a cultura brasileira foi muito afetada ...” (...) e que, “ o artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um álibe até para se esforçar menos...”³⁵

O desabafo de Chico dizia respeito à autocensura de profissionais que lutavam como ele para manter-se em atividade e, mesmo inconscientemente, modificavam o estilo de seus trabalhos e adotavam linguagens cifradas muitas vezes não compreendidas pelo público.

Pôr isso a ausência de Calabar no palco sugere tanto uma alusão aos exilados do país, como uma homenagem aos vários indivíduos “desaparecidos”, conhecidos ou anônimos que tiveram coragem para manifestar-se contra os horrores da ditadura. Ou a ausência da liberdade, dos direitos e da democracia. O elogio da traição, cantado ao final da peça, é digno de várias interpretações, podendo representar também o deboche dos autores à política colonialista que impera sobre o Brasil de ontem e de hoje.

³⁵ KHEDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, pp: 178-185.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos a peça *Calabar* procuramos, inicialmente, refletir sobre o “lugar” ocupado pela personagem histórica tanto no contexto da colonização holandesa quanto na memória histórica criada a partir dela. Verificamos que Calabar foi “ julgado e condenado” em ambos os casos, primeiro por suas convicções e pela defesa delas e depois, pela oficialidade que elevou-o à condição de “mito” e criou, a partir de sua figura, o esteriótipo do anti-herói da pátria.

Para identificar qual era esse lugar recorreremos ao texto teatral “desenhando” o cenário colonial e dando forma aos conflitos estabelecidos entre os colonizadores e as personagens que estiveram presentes naquele contexto. Foi possível evidenciar que ali estava em jogo, antes de tudo, a luta pelo poder, e que, independente das promessas, o tipo de política que espanhóis, portugueses e holandeses adotaram era voltada tão somente aos interesses da Metrópole e daqueles que a apoiavam. Assim sendo, tudo era permitido; escravizar, reprimir e matar àqueles que se mostraram contrários à realização desse propósito. Se Calabar foi alçado à condição de “bode expiatório” da história através de interpretações concordantes com aqueles propósitos o diálogo com o texto teatral possibilitou, além de rever tais reflexões, tecer críticas e propor um outro tipo de abordagem.

Assim, os sentimentos e as contradições das personagens revelaram que ninguém que estivesse envolvido naquele contexto de conquistas e dominações colonialistas estava isento de alguma forma de julgamento. Todos conviveram com a dúvida e se fizeram vigilantes das ações alheias.

Bárbara, esposa de Calabar, procurava a todo custo compreender o eterno jogo de traições. É nela que a dúvida se manifestou com mais frequência e também a culpa, por se ver na mesma condição dos outros. O medo da traição, a desconfiança em relação ao outro escravizou e colocou todas as personagens, ao mesmo tempo, na condição de juiz e de réu, de herói e anti-herói.

Calabar foi, desta forma, construída a partir de uma perspectiva transformadora de conceitos e valores porque questionou a elaboração de mitos nacionais e a forma com a qual a historiografia legitimou as ações da personagem histórica valendo-se da acusação de traição que pesou sobre ela.

Suscitou reavaliações acerca dos conceitos de patriotismo e de identidade que foram elaborados pelo discurso militar para legitimar a ideologia da segurança, da integridade e integração nacional.

Assim, concluímos que o exercício de reelaboração do processo histórico, feito pôr Chico e Ruy Guerra propiciou, ao mesmo tempo, a “dessacralização”³⁶ da História em geral, tanto de fatos quanto de personagens erigidas por interpretações que silenciavam os agentes sociais derrotados no contexto da colonização.

Ao trazerem *Calabar* para o contexto da década de 70 não quiseram reabilitar a personagem histórica e nem resgatar a suposta “verdade” dos acontecimentos mas, possibilitar uma pluralidade de reflexões acerca deles tanto no passado quanto no presente. E o presente se refletia no sentimento de impotência diante do poder instituído, no medo, na vigilância pública e privada e de forma mais impetuosa, no cerceamento de direitos políticos e civis. Mas a realidade era também de manifestações, organizadas pela esquerda armada ou expressa na resistência democrática.

Nesse sentido, o que se viu durante aqueles anos foi a luta de conhecidos e anônimos pela volta da liberdade, da democracia, dos direitos sociais. O teatro colocou-se na linha de frente dessa luta e encarou as adversidades para manter vivo o debate em dois níveis, no ideológico e no político.

Chico e Ruy Guerra mantiveram-se “atenados” com aquele momento, tanto individual quanto coletivamente, atuando dentro dos limites que lhes eram permitidos e procurando caminhos para driblarem a censura. O “corte” imposto a *Calabar* baseado na infundada justificativa de que a

³⁶ MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico- poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo; Hucitec, 1982, p.176.

peça ridicularizava heróis nacionais, não representou apenas um prejuízo econômico, mas uma grande perda para a cultura e para o público que não pôde desfrutar do projeto no momento mais propício das discussões. (A justificativa para a proibição da peça foi baseada em um trecho do livro História do Brasil I- das origens à independência, de Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico, no qual o autor citava a colaboração de Domingos Fernandes Calabar com os holandeses).³⁷

A peça propiciou, em outro sentido, recuperar as personagens que foram silenciadas no contexto da ditadura e pela historiografia sobre o período. Reinterpretou o golpe militar de 64, considerado marco na história brasileira por ter colocado por terra os projetos e as perspectivas revolucionárias das esquerdas.

E como os marcos, conforme argumentações de Carlos Alberto Vesentini,³⁸ tendem a excluir os agentes “derrotados” durante o processo, Chico e Ruy deram voz a eles, mostrando que mesmo as “derrotas” são passíveis de interpretações, pois, os “derrotados” estiveram ali, incomodaram e também foram fundamentais para a escrita da história.

Os autores procuraram erguer-se contra discursos que mascaravam os reais interesses políticos e econômicos do regime. Se o passado trazia lembranças amargas acerca do longo período de dominação e escravização colonialista, o presente mostrava que, submeter-se ao imperialismo norte-americano era ainda pior. Afinal, que espécie de nacionalismo era aquele defendido pelos militares se a própria nação representada pelo povo era colocada na condição de ré. Se ser patriota significava dobrar-se a tal política não poderiam e nem queriam ser chamados “patriotas”. Se lutar contra aquele tipo de dominação implicava ser chamado de “traidor da pátria”, então o seriam. Era necessário demonstrar antes de tudo que, nem sempre o que era “bom para os estrangeiros” era “bom para o Brasil”.

³⁷ Informação obtida em: **Arquivos da Censura: Pai de Chico foi usado para proibir 'Calabar'**. IN: Jornal A Folha de São Paulo, s.d.

³⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do Fato**. São Paulo. Editora Hucitec, 1997, p.170.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Marinho. **Calabar revisado**. In: Revista Veja, São Paulo: 25 de julho, 1973, p. 84.
- BARLÉU, Gaspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferrari. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. Coleção Reconquista do Brasil, volume 15.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. Brasília: Ed. da UNB, 1991.
- CALADO, Frei Manuel. **O valeroso lucideno e o triunfo da liberdade**. São Paulo. Editora Cultura, 1954.
- CAMPOS, Geir. **O sonho de Calabar**. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1959.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Betânia Amoroso. 10ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GUERRA, Ruy. IN: Endereço eletrônico, www.estorvo.com.br/diretor
- HABERT, Nadine. **A década de 70 – apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. **Calabar- o elogio da traição**. São Paulo: Círculo do Livro, 3ª ed. 1975.
- HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, 10ª ed., p.65.
- HUIZINGA, Johan. *O problema do renascimento*. In: **El concepto de la historia**. s.d.
- KHEDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, pp: 178-185.

LE GOFF, Jacques. *Passado/presente*. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. São Paulo: Ed. Portuguesa, 1984, p.307.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos flamengos**. Recife: Companhia Ed. de Pernambuco - CEPE; XV volume, 2ª ed.1978.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico- poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo; Hucitec,1982.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado–15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Ed.: 1979, p.50.

MICHASLKI, Yan. **O teatro sob pressão – uma frente de resistência**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985, p.60.

MOREAU, Pierre & BARO, Roulox. **História das últimas lutas entre holandeses e portugueses e a relação da viagem ao país dos tapuias**. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte , Ed. Itatiaia: São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Coleção Reconquista do Brasil, volume 54.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, pp:8-10.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense,1989.

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

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989, 2ª edição, p.329.

PINTO, G. Hércules. **Calabar o patriota**. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.

SANTOS, Cláudia Regina. **Malandragem em questão: reflexões sobre a “Ópera do Malandro” de Chico Buarque**. Monografia do Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, 1998, pp:66-68.

TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: visões críticas do golpe- democracia e reformas do populismo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo, Editora Hucitec, 1997, p. 170.

WERNECK, Humberto. *Errol Flynn a Contragosto*. In: **Buarque. C. Letra e Música: incluindo gol de letras de Humberto Werneck e carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Pp:119-262.

Artigo: **Arquivos da censura: Pai de Chico foi usado para proibir ‘Calabar’**. In: Jornal A Folha de São Paulo, s.d.

MAPEAMENTO

**“Calabar – O Elogio da Traição”
(Chico Buarque e Ruy Guerra)**

SITUAÇÃO	RUBRICA	PERSO- NAGENS	ILUMINAÇÃO	SONOPLASTIA	FIGURINO	DIÁLOGO
Situação 1	Abre o pano. Escuridão completa. Sininho de sacristia.	Frei, Moradores.	Escuridão Completa.	Sininho de Sacristia. Moradores cantam com órgão.		Frei (off): _Agnus Dei qui tollit peccata mundi... Moradores (off): _ Miserere Nobis
Situação 2	Luz em crescendo sobre Mathias de Albuquerque, que se barbeia, um escrívão a seus pés. Um vulto num instrumento de tortura. Gemidos e coro dos moradores servem de pano de fundo ao sermão do Frei.	Frei, Mathias, Vassalo, Escrívão, Soldados, Prisioneiro.	Luz	Gemidos e coro dos moradores. Soldados apertam garrote. Silêncio. Logo após, Mathias estala a língua.	Bandeira rubro-verde serve de baba- dor. (descrito em rubrica)	Frei (off): Fala sobre as riquezas existentes no Brasil antes da chegada dos holandeses, dentre estas o ouro e a prata . Eram tantas que faltavam embarcações para transportá-las. O diálogo entre Mathias e o Frei ao falarem sobre essas mudanças dá-se no momento em que o primeiro dita uma carta a ser enviada ao Capitão Domingos Fernandes Calabar. A data, bem como o local são: Arraial do Bom Jesus, ano de 1635. Mathias, governador das capitâneas nordestinas de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande adverte o capitão sobre seu envolvimento com luteranos e calvinistas e ordena -lhe que volte a servir ao seu Rei. Fazendo isso ele teria as honras e bens devolvidos e suas dívidas e pecados perdoados.

						Mathias lamenta a atitude do capitão agora nomeado major pelos Flamengos e se pergunta sobre quais teriam sido os motivos que o levaram a tomar tal atitude se imensa confiança fora depositada nele e se muito lhe foi oferecido para que prestasse seus serviços a El Rei.
Situação 3	Corte brusco na música religiosa. Primeiros acordes dolentes para uma nova canção. Luz isolando a silhueta de uma mulher, cujos gestos simulam o ato de amor.	Frei, Bárbara.	Luz.	Música religiosa. Corte brusco e acordes para nova canção.		Frei recorda a época em que o mestiço Calabar passou para o lado dos holandeses levando consigo a mameluca Bárbara e amancebando-se com ela.
Situação 4	Plenamente iluminada Bárbara levanta-se e veste-se calmamente, cantando Cala a boca, Bárbara.	Bárbara	Luz sobre a Personagem.	Bárbara canta.	Bárbara usa roupa extravagante.	A canção fala sobre o relacionamento de Bárbara com Calabar. Ao terminá-la, ela encara o público e pede sua atenção. Pretende explicar-lhes o motivo de seu aparecimento ali vestida com roupas tão extravagantes.
Situação 5	Um banquete Com vinhos, manjares de Holanda e Anna de Amsterdã sobre a mesa sem toalha. O banquete	Anna de Amsterdã, Frei.	-----	-----		Frei fala que o pecado chegara àquela terra e que os seus moradores esqueceram-se de Deus ao deixarem-se envolver pelos vícios. Compara-a com as cidades de Sodoma e Gomorra que, por isso,

	constitui uma orgia muda, durante a fala do Frei.					foram na época de Noé, abrasadas com o fogo dos céus.
Situação 6	Explode um barulho bacanalesco, no qual se sobressai uma estridente gargalhada de Anna de Amsterdã. Na cabeceira da mesa desponta a figura do chefe holandês.	Anna de Amsterdã, Chefe holandês, Frei	-----	Barulho bacanalesco. Gargalhada estridente.		Holandês saúda ao Frei e agradece a sua presença naquela ceia.
Situação 7	Coro: Esperando que a desavença não seja a nossa candeia. Coro: E se a lição foi aprendida a vitória não será vã. Neste Brasil holandês, tem lugar para o português e para o Banco de Amsterdã. Coro: Pois o mais importante culto é o açúcar, que é nosso.	Frei Coro Holandês				O holandês, dirigindo-se ao Frei, fala da desumanidade da guerra. Além disso procura esclarecer que na batalha do açúcar não são os holandeses responsáveis pela queima da cana. No seu entendimento, tanto eles quanto os portugueses poderiam tirar proveito da mesma sem que uma guerra fosse feita. Considera que a batalha não tarda a terminar em seu favor. O holandês faz promessas de liberdade a quem quisesse produzir, além de impostos baixos.
Situação 8	Os moradores aplaudem o discurso com entusiasmo. Um soldado se aproxima	Holandês, Moradores, Soldado, Frei.		Aplausos. Euforia dos moradores. Moradores		Holandês propõe um brinde à América holandesa. Frei levantando-se : _Senhor! Maior agravo e injustiça não se pode fazer

	do chefe holandês com um cálice. Os moradores, súbitamente cabisbaixos retomam em surdina a canção <i>Miserere nobis</i> . O Holandês joga fora o vinho, toma o cálice pelo pé e beija-o, depositando-o em seguida sobre a mesa respeitosamente.			cantam o <i>Miserere nobis</i> .		aos católicos romanos: o profanar os vasos sagrados nos quais se consagra o sangue de Cristo no sacrifício da missa. Basta essa só injustiça para que os moradores não tenham por firme vossa amizade e promessas. Holandês pede perdão ao Frei e diz ser católico romano. Só esconde sua verdadeira religião (protestante) para não perder o cargo que ocupa, pretendendo algum dia ir à Roma pedir perdão ao Papa.
Situação 9	Anna no meio da orgia canta um trecho de Anna de Amsterdã	Anna, Moradores.		Anna canta. Sorriso dos moradores.		No diálogo entre Anna e os moradores ela fala de suas aventuras amorosas com um protestante e depois com um católico. Os moradores riem de suas palavras.
Situação 10	Entra Souto afobado.	Souto, Anna, Holandês, Frei.				Souto anuncia a chegada de alguém ao capitão. Anna indaga sobre quem são. Souto diz tratar-se de Mathias de Albuquerque, que vem após a queda da última cidadela portuguesa, o Forte de Nazaré, devendo passar pela Bahia. A preocupação do holandês é se serão atacados, mas Souto tranqüiliza-lo dizendo que não. O Frei, aliviado diz que Porto Calvo está cansada de guerra. Souto diz que

						trazem consigo bois gordos, muitas riquezas, além de soldados, índios negros, mosquetes, canhões, ouro, prata, e mantimentos. O holandês propõe a formação de duas companhias e quando Souto indaga sobre Calabar o holandês responde-lhe que este permanecerá em Porto Calvo. Pretendem, junto com Mathias tomar a cidade e, junto com ela, Calabar.
Situação 11	É final de banquete: os homens dormem de porre. Anna de pé sobre a mesa.	Homens, Anna		Anna canta		Anna (cantando): _Quando perco alguma guerra, eu não perco a profissão, muda só minha bandeira como muda o rufião.
Situação 12	Corte de luz para Henrique Dias, Sebastião do Souto e Filipe Camarão, que se apresentam cantando a canção dos heróis. Ao fundo, Frei e Mathias.	Henrique Dias, Sebastião do Souto, Filipe Camarão, Frei e Mathias	Corte de luz para os três personagens que se apresentam.	Henrique Dias, Filipe Camarão e Souto cantam.		Dias (cantando) se apresenta (ele é negro) e fala da sua vida, das batalhas que enfrentou. O Frei, dirigindo-se à Mathias elogia-o pelo seu esforço naquilo que faz. Camarão também se apresenta cantando. Fala de sua origem (ele é índio), e de sua participação na guerra. O Frei faz elogios à sua pessoa e fala da necessidade de aproveitarem de suas riquezas naturais, entre as quais eles estão incluídos. Souto também se apresenta cantando.
Situação 13	A luz se concentra	Mathias,	Luz			Mathias contempla as próprias mãos

	em Mathias, que tem o olhar fixo nas próprias mãos.	Frei, Dias, Camarão.				e fala da alegria de ver chegada a hora de vingar-se de Calabar.
Situação 14	No final da fala Mathias está sentado à mesa com a Frei, Dias e Camarão. Estende a mão, apanha um garfo e espeta um pedaço de bacalhau.	Mathias, Frei, Dias, Camarão		Mathias às gargalhadas.		Mathias e o Frei falam sobre traição e delação referindo-se a Sebastião do Souto que serve aos dois lados: português e holandês. Apesar de não confiarem cegamente nele contam com sua ajuda para derrotarem Calabar. Este foi delatado pelo próprio Souto aos portugueses. Assim preparam um plano juntamente com Souto para darem fim ao mestiço. Mathias fala sobre as inúmeras tentativas fracassadas de enfrentar Calabar, mas acredita que está próximo este momento.
Situação 15	Luz isola Mathias, que começa a cantar o Fado Tropical.	Mathias	Luz sobre Mathias	Mathias canta	Fundo musical de melosas guitarras.	Mathias: _Ó musa do meu fado, Ó minha mãe gentil, Te deixo, consternado, No primeiro abril. Mas não sê tão ingrata, Não esquece quem te amou. E em tua densa mata Se perdeu e se encontrou. Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso

						Portugal. Mathias fala com emoção que mesmo quando pratica as torturas seu coração chora.
Situação 16	No decorrer do soneto, Mathias foi desabotoando as calças e arriando-as. Agora, para a última parte do fado, ele vai se sentando na latrina ao lado do Holandês, que permanece na penumbra.	Mathias, Holandês.	Penumbra	Mathias canta e declama.	Mathias com calças arriadas.	Fado cantado por Mathias: _Guitarras e sanfonas, jasmim, coqueiros, fontes, sardinhas, mandioca, num suave azulejo. O rio Amazonas que corre trás-os-montes e, numa pororoca, deságua no Tejo. Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um Império Colonial.
Situação 17	Luz sobre os dois. Mathias usa uma ceroula vermelha com faixa verde; o Holandês empunha uma bandeira branca espetada num bambu; suas ceroulas são azuis, listradas de vermelho.	Mathias, Holandês.	Luz sobre os dois personagens.		Mathias usa ceroula vermelha com faixa verde; O holandês, ceroulas azuis listradas de vermelho	No diálogo, Mathias e o Holandês se lembram de suas origens enquanto contorcem-se em cólicas. Falam das imagens que guardam de suas terras natais e da luta empreendida por ambos na conquista do Brasil. O tema da traição é discutido ao falarem sobre Souto e Calabar. Mathias impõe que o último lhe seja entregue como despojo de guerra, condição primeira na tomada de Porto Calvo. Mathias promete ao Holandês que, se o mulato Calabar lhe for entregue, ele teria direito`a todas as honrarias. O holandês diz que só entrega o mulato

						à mercê de El Rei. Mathias, resmungando diz que isso pode causar um impasse nas negociações entre ambos. O holandês diz que não volta atrás na sua decisão.
Situação 18	Os dois suspiram exaustos, apoiados um contra o outro; entra em cena o Frei carregando folhas de bananeiras.	Mathias, Holandês, Frei.		Suspiros		O Frei pergunta-lhes se terminaram. O Holandês responde que sim. Ele e Mathias trocam as folhas secas entre si e, cerimoniosamente, se limpam. Frei: _Morram as tiranias e viva a liberdade!
Situação 19	Ao toque de caixa, Holandês levanta-se e sai. Entram Dias, Camarão e Souto puxando Anna pelos cabelos. Soldados holandeses depositam armas. Mathias dirige-se ao centro da movimentação. Entram em cena barricadas de vinho e outros despojos de guerra. Vivas e morras . Grito estridente de	Holandês, Dias, Camarão Souto, Anna, Soldados, Mathias.		Vivas e morras. Grito estridente de Anna. Mathias e Anna cantam.		Camarão com a garrafa na mão dá vivas ao papa. Dias : _Morram os flamengos! O Frei dá vivas a Dom Felipe, rei de Portugal e Castela. Mathias (impondo um súbito silêncio) dá vivas a Dom Sebastião, rei de Portugal. Frei, fazendo o sinal da cruz diz: _Que Deus o tenha. Mathias diz que Portugal e Espanha estão unidos pela dinastia dos Felipes mas que, quem manda no Brasil é Portugal e não a Espanha. Por isso ele, brasileiro de sangue nobre português se dedica a quem quiser. Ele não se dedica aos Espanhóis porque o Brasil

	<p>Anna, atirada ao solo por Souto.</p>				<p>para eles é só uma cortina de cana para proteger dos holandeses a prata do Peru.</p> <p>Neste momento Souto apresenta-se e lembra Mathias dos serviços prestados por ele. Mathias reconhece e nomeia-o alferes pesar de vê-lo como traidor. Souto agradece a nomeação mas não concorda que o chamado de traidor.</p> <p>O Frei diz que quem trai a Holanda não trai o papa.</p> <p>Mathias responde que é traidor quem trai Portugal. Camarão diz que traidor é quem trai Jesus Cristo, enquanto Dias diz que é quem trai a pátria. Souto enfatiza que traidor é Calabar. O Frei pergunta ao governador quais as suas intenções em relação ao mulato.</p> <p>Mathias reconhece que Calabar vivo é um perigo e por isso pretende condená-lo, nem que seja só para deixar o próprio nome na história. Pede ao Frei para confessar o condenado e a Souto que tome providências para que o mulato não carregue nenhuma informação importante para o túmulo. Após a saída de Souto, Mathias fica sozinho</p>
--	---	--	--	--	--

						meditando. Anna acorda e canta junto com Mathias a canção Anna de Amsterdam, falando de suas desventuras desde sua chegada a essas terras.
Situação 20	Mathias, que durante a canção ensaiava com Anna alguns passos obscenos, é surpreendido pela chegada do Frei.	Mathias Frei				Mathias pergunta ao Frei se ele esteve com Calabar. O Frei diz que sim, e que pediu ao mesmo que se preparasse para confessar . A confissão durou três horas mas o mulato não citou os nomes, conforme queria Mathias. Ao ser indagado pelo escrivão se sabia que alguns portugueses haviam sido traidores tratando com o inimigo secretamente, Calabar respondeu que apesar de saber muito sobre tal assunto não interessava-lhe furtar o tempo que lhe restava de vida a ocupar-se a fazer autos e denúncias pôr mão do escrivão. Mathias indigna-se com tal negativa mas o Frei pede cautela pois, segundo palavras de Calabar os grandes culpados não estão na arraia miúda. Por isso o Frei prefere tratar com Mathias em particular.
Situação 21	Os dois se encaminham para um canto escuro, os	Bárbara, Moradores.	Escuridão.	Moradores entoam o refrão do <i>Miserere nobis</i> .		Bárbara ironiza sobre o fato de todos julgarem e condenarem Calabar, falando de como é cômodo para

	moradores entoam o refrão do Miserere nobis; Bárbara vai-se destacando dos moradores.					eles apontarem o mulato como único traidor.
Situação 22	Luz em Mathias e Frei.	Mathias, Frei	Luz sobre os personagens.			Mathias pede ao Frei que não toque mais no assunto sobre Calabar, pois isso já tornou-se assunto do Estado, e não da Igreja. Mathias confessa ao Frei que muitas vezes se viu tentado a colocar o amor a essa terra acima das ordens que chegavam do reino, e por ver-se tentado pede perdão, caso contrário não seria digno de enforcar um homem que, brasileiro como ele se atreveu a pensar e a agir por contra própria. Mathias suplica a Deus que o perdoe por ter hesitado em seguir as regras do jogo, pois, o que é bom para Portugal é bom para o Brasil. Mathias agradece ao Frei e pede sua penitência. O Frei responde-lhe que o fato dele deixar o Brasil já é suficiente penitência.
Situação 23	Oficial (entrando) _Excelência.	Oficial, Mathias, Frei.				O Oficial entra e cumprimenta Mathias. Este levantando-se diz que dentro de poucas horas abandonarão Porto Calvo e que Calabar será executado sem a presença do povo, na calada da noite para que não diga

						coisas que não devem ser escutadas. Pede perdão a Deus e aos homens. O Frei diz que certamente Deus perdoa. Mathias dirige-se ao oficial ordenando que dêem início à execução. Logo após sai.
Situação 24	Subitamente iluminada Bárbara canta a Tatuagem.	Bárbara	Luz sobre a personagem.	Bárbara canta.		Música cantada por Bárbara: _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 leva 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 abraço 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 cor-

						rosiva 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
Situação 25	Rufar de tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem num cerimonial de execução. Oficial lê a sentença entrecortada por rufos de tambor.	Oficial, Soldados e Condenado.	Soldados em claro-escuro.	Rufar de tambores.		Ao som de tambores o Oficial lê a sentença: _ Por traição ao seu rei e senhor, o condenado deverá ser morto de morte natural na forca e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos...para que sirva de exemplo...e sua casa derrubada e seu chão salgado para que nele não cresçam mais ervas daninhas...e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... para que não perdurem na memória...
Situação 26	Bárbara, Souto, Dias e Camarão. Preparativos da execução. Fundo orquestral de Cobra-de-vidro.	Bárbara, Souto, Dias, Camarão.		Música de orquestra ao fundo. Souto canta: _ Se escuto um homem caindo, O seu grito não me fala. Tenho os tím-		Camarão, Dias e Souto dizem a Bárbara que não sabem o que está acontecendo, mas ela não presta atenção no que dizem. Souto tenta imaginar o que Bárbara pode estar pensando e pergunta aos outros se ela já sabe que Calabar será enforcado. Eles respondem que não sabem. Os

				<p>panos zunindo, orelha furada a bala.</p> <p>Dias canta: _Se vejo um homem caído Eu não sinto dó nem asco. Eu tenho o olhar embutido Em máscara de carrasco.</p> <p>Camarão canta: _Se tem um homem na forca Minha língua se embaraça. Saliva me cala a boca Em feitio de mordança. Souto, Dias e Camarão cantam: _Não tenho nada com isso, Sou vassalo do</p>	<p>três continuam a falar a respeito da morte do mulato no momento em que Bárbara parece despertar olhando para eles. Reconhece Dias e os outros, afirmando que todos lutaram ao lado de Calabar e que houve uma época em que foram amigos. Souto responde que sim. Bárbara indaga sobre o que farão agora e se matarão Calabar. Respondem que se essa for a vontade d'El Rei e de Deus, mas que não se pode saber tudo. Dias diz que sabe o suficiente para não ser um traidor. Bárbara pergunta se ele e os outros negros estão contentes com suas vidas. Dias diz que espera que sigam o seu exemplo, pois há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso .</p> <p>Bárbara completa: _E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito. Dias responde que a forca é pra quem não sabe qual é o seu lugar. Bárbara diz que ele, Dias, com certeza sabe qual é o seu lugar. Dias diz que se naquele momento ele é um guerreiro vitorioso, quando a guerra acabar será um homem respeitado e rico. Camarão diz que esta é uma guerra</p>
--	--	--	--	--	--

				<p>vassalo. Eu trato do meu serviço, Eu cuido do meu cavalo. Não tenho nada com isso, Estou cansado e com pressa. A guerra é meu compromisso, E nada mais me interessa.</p>	<p>de brancos, dos dois lados, por isso tanto faz para ele de qual lado está. Diz também que morrerá sem acreditar em nada porque é índio, e todos os índios morreram no primeiro dia em que os brancos botaram o pé nas Américas. Bárbara pergunta-lhe se a maneira de morrer na forca ou por um ideal não conta e ele diz que os ideais são sempre confusos, preferindo ele morrer por uma idéia clara, mesmo se ela estiver errada. Souto pede que parem com aquilo. Camarão e Dias perguntaram por quê, e Souto responde que isso não os conduzirá a nada, o que está feito, está feito. Bárbara diz que pode ser mudado. Souto diz que não pode porque toda a vida é absurda e escapa da própria vontade. Bárbara pergunta-lhe se está arrependido do que fez e ele responde que queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas. Assim como Calabar? diz Bárbara. Souto concorda : _ É, ele não tem dúvidas. Bárbara indaga: _E por isso vão matá-lo? Souto responde que só sabe que sempre fez aquilo que era pra ser feito,</p>
--	--	--	--	---	--

						<p>passando de um lado para outro sem nunca perguntar por quê. Porque aprendeu que na guerra tudo era válido, por isso ele achava normal que um batalhão de flamengos tivesse lutado ao lado dos portugueses.</p> <p>Quando um ano depois eles desertaram achou normal, assim como a execução de índios. Souto diz que combateu normalmente sob ordens de espanhóis, lusos, franceses, dentre outros, que achavam normal lutar por dinheiro e por qualquer bandeira. Ele achou tudo normal porque não é louco, e se tinha alguém louco nessa história, era Calabar. Souto começa a cantar. Bárbara pergunta a Dias se por isso vão matar Calabar e ele responde que nada sabe. Dias começa a cantar. Ela então volta-se para Camarão que diz nada saber. Ele canta.</p>
Situação 27	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	Camarão Dias, Souto		Rufo de tambor. Bárbara canta: _ Ninguém sabe de nada. Ninguém viu nada. Ninguém fez nada. Ninguém é culpado. Bichos de		

	Dias, uma das mãos cobrindo os olhos; Souto, a cabeça caída sobre o peito, as duas mãos escondendo os ouvidos. O conjunto sugere a imagem de três macaquinhos de marfim. Bárbara canta Cuidado.			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.		
Situação 28	Souto, Dias, Camarão e os soldados saem. É noite. Bárbara remexe o sangue de Calabar numa bacia num gesto caseiro.	Souto, Dias, Camarão, Soldados, Bárbara.	É noite.			
Situação 29	Bárbara olha a			Bárbara canta		Anna: Bárbara!

	<p>holandesa, depois desvia o olhar, atraída pelo sangue. Bárbara, mansamente, como num gemido, entoando lentamente a música Cala a boca, Bárbara, que serve de fundo às palavras de Anna. Bárbara sacode a cabeça, como se dissesse não e ao mesmo tempo como se quisesse afastar para longe uma idéia que teimasse em dominá-la. Depois encara a holandesa. Bárbara começa a chorar mansamente. Bárbara está suja de sangue e Anna, envolvendo Bárbara, se suja também. Anna canta para Bárbara e Bárbara canta para Calabar,</p>			<p><i>Cala a boca, Bárbara.</i></p> <p>Bárbara chora.</p> <p>Anna canta: _ Bárbara, Bárbara, Nunca é tarde, Nunca é demais. Onde estou, Onde estás? Meu amor, Vou te buscar.</p> <p>Bárbara canta: _ O meu destino é caminhar assim Desesperada e nua Sabendo que no fim da noite Serei tua.</p> <p>Anna canta: _ Deixa eu te proteger do mal, Dos medos e da</p>	<p>Anna diz que foi todo mundo embora e que Bárbara não pode ficar ali sozinha. Anna diz que, se ainda lembrasse do que sentiu quando perdeu pela primeira vez o homem que ela amou, talvez pudesse dizer alguma coisa, embora nem conheça Bárbara direito, mas que talvez seja melhor assim, senão iriam lembrar juntas coisas que deveriam ser esquecidas. Bárbara diz que não vai esquecer Calabar porque ele está vivo, mas Anna afirma que ele morreu. Bárbara não consegue aceitar e apontando para o sangue, os braços, as pernas e a cabeça do morto continua a dizer que está vivo. Anna a consola e diz que eles o mataram. Bárbara insiste em dizer que embora tenham tentado destruí-lo não conseguiram porque Calabar era mais esperto do que todos eles juntos. Anna tenta levá-la para casa mas Bárbara responde que não tem mais casa. Ana leva-a consigo. Bárbara pergunta a Anna se ela é casada e se tem filhos. Esta responde que não e Bárbara diz que tem. Ao indagar a Anna se ela ama alguém esta não responde mas mantém os olhos firmes nos olhos de</p>
--	---	--	--	---	--

	<p>mas Calabar, nesse momento tem o rosto de Anna.</p> <p>As duas estão abraçadas, de joelhos como um corpo só, ligadas pelo sangue de Calabar.</p>			<p>chuva, Acumulando de prazeres Teu leito de viúva.</p> <p>Anna e Bárbara cantam: _Bárbara, Bárbara, Nunca é tarde, nunca é demais. Onde estou? Onde estás? Meu amor vem me buscar. Anna canta: _Vamos ceder, enfim, à tentação Das nossas bocas cruas E mergulhar no poço escuro De nós duas.</p> <p>Bárbara canta: _E vou viver agonizando Uma paixão vadia, Maravilhosa e transbordante Feito uma</p>	<p>Bárbara que afirma amar Calabar. Ao perguntar a Anna qual o seu nome, Bárbara diz que para que Calabar morra é preciso que matem a ela também e esquartejem porque ela o ama demais, e mesmo se assim o fizerem, Calabar é capaz de continuar vivo. Bárbara diz que tudo o que ela sabe é amar Calabar. Anna acaricia seu rosto e começa a cantar Anna e Bárbara.</p>
--	---	--	--	---	--

				<p>hemorragia</p> <p>Anna e Bárbara cantam:</p> <p>_ Bárbara, _ Bárbara, Nunca é tarde, Nunca é demais. Onde estou? Onde estás? Meu amor, Vem me buscar, Bárbara...</p>		
Situação 30	<p>Amanhece. Anna e Bárbara ficam caídas. A música vai abaixando. Entram ruidosamente em cena alguns soldados holandeses, que logo se calam, olhando em volta. Bárbara encara o público.</p>	<p>Anna, Bárbara, Soldados holandeses</p>	Amanhece	<p>Música vai baixando.</p>		<p>Bárbara diz: _Não posso deixar de manifestar grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais.</p>
Situação 31	Um acorde marcial.	<p>Nassau Soldado 1 Soldado 2</p>		Acorde marcial.		<p>Nassau (off): _ Tu não morres em vão. Eis um estranho epitáfio dirigido a estranha gente de um estranho continente de contorno incerto num</p>

					<p>mapa de imaginação. Tu não morres em vão, repito-o, porém, desde meu porto, como um grito de conforto a algum estranho herói de contorno incerto no porto de um povo de imaginação. Soldado 1: _ Calabar. Soldado 2: _ Alles dat?</p>
Situação 32	Ao fundo o hino holandês. Nassau entra em cena.	Nassau Soldado 3		Hino holandês	<p>Nassau (off): _Eu, Maurício de Nassau-Siegen, Conde da Casa de Orange, hoje a caminho de Pernambuco, nas terras do Brasil holandês, como governador-geral plenipotenciário a serviço e a mando da Companhia das Índias Ocidentais embarco carregado de títulos e de um compromisso tácito com o sangue derramado por desconhecidos. Nassau diz que duvida que algum dia algum homem tenha conhecido morte que não fosse vã. Soldado 3 (segurando um pedaço de Calabar) : _Também, era apenas um negro... Nassau (off): _ Mas tu não morreste em vão. _ Embora seja difícil dizer isso agora</p>

						que avisto teu mundo no horizonte verde e vivo e a paisagem definida sem qualquer ressentimento da tua ferida. Nassau diz que não foi vã a morte do mulato, ou terá sido em vão que ele tenha encontrado a terra nova que ele beija, como vãs serão as palavras de um holandês sem palavra.
Situação33	Com a entrada do cortejo de Nassau, Anna levanta-se e puxa o frevo Não existe pecado no sul do Equador. Luzes e gritos alegrando a cena ao ritmo da música.	Nassau Anna.	Luzes.	Anna puxa o frevo. Gritos alegrem a cena ao ritmo da música.		Música cantada por Anna: _ 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 lição de esculacho, olhai, sai de baixo, que eu sou professor. Deixa a tristeza pra lá, vem comer, vem jantar Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá. Vê se me usa, me abusa, lambusa, Que a tua cafusa Não pode esperar. Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar Sarapatel, caruru, tucupi, tucaca. Vê se me esgota, me bota na mesa Que a tua holandesa 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 de baixo, eu sou embaixador.
Situação 34	A orquestra prossegue com o frevo rasgado; Maurício de Nassau é fortemente aclamado; acompanha-o um séquito 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 dançando enquanto Nassau	Maurício de Nassau Pintores Astrônomo Naturalista Arquitetos Operários Escravos Moradores Consultor		Orquestra com frevo. Nassau é aclamado. Coro canta o frevo.	Pintores usam boinas.:	Morador pergunta a Nassau o que ele achou do Brasil. Ele responde: _ Un des plus beaux pays du monde. Os moradores (ávidos) pedem para que diga mais alguma coisa, ao que Nassau responde: _ Pas de pareil sous le ciel! Moradores (aos pulos) dizem que ele é a maior. Um deles pergunta quais as impressões do Recife e Nassau diz que é o trecho mais belo da terra. O Consultor diz que não é preciso exagerar, enquanto aos moradores interessam saber o que o Príncipe achou da mulher brasileira, da música, das praias. Nassau (desvencilhando-se) diz que foi para retratar tanta beleza que ele trouxe pintores com ele, e arquitetos para construir palácios, e astrônomos para contar as estrelas. E botânicos para cheirar as matas.E naturalistas para estudar as aves...

	<p>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. Nassau é cercado por moradores</p>				<p>Papagaio: Oba Nassau pergunta ao papagaio qual o seu nome. Ele responde-lhe: Oba. Nassau diz que breve terão aviários, jardins botânicos, zoológicos, orfanatos, hospitais, o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo, além de uma universidade. O Consultor diz para não exagerar. Nassau diz que sua preocupação é fazer felizes os moradores de Pernambuco porque são mais da metade da população do Brasil e que ali é que se concentra a quase totalidade dos trezentos e cinquenta engenhos de açúcar. Sua intenção é fazê-los felizes, sejam portugueses, holandeses ou da terra, ricos ou pobres, calvinistas ou católicos romanos e até mesmo judeus. Consultor: _Príncipe... Nassau (discursando para os moradores) diz que eles, flamengos, já venceram o poderio marítimo luso-castelhano, além de romper o monopólio de especiarias das Índias. Isso graças aos Estados Gerais e à nova mentalidade religiosa que os trouxe a Reforma</p>
--	---	--	--	--	---

					<p>Protestante, que os libertou da autoridade da Igreja Católica. Nassau diz que não veio trazer uma política de repressão, mas sim que reduzirá os impostos, além de abrir crédito para os lavradores. Portugueses e brasileiros terão os igualdade de direitos com os súditos das Províncias Unidas, e aqueles que por desgraça da guerra tiverem perdido suas casas e plantações têm a sua autorização para recuperá-las.</p> <p>Moradores: _ Já ganhou!Viva!</p> <p>Nassau apresenta o balanço dos últimos quinze anos realizado pela Companhia das Índias Ocidentais que financiou a campanha nas Américas, com saldo devedor de dezoito milhões de florins. Diz que pretende corrigir isso realizando cinquenta anos em cinco.</p> <p>Moradores: _ Viva! Já ganhou!</p> <p>Nassau diz que pretende ampliar a cidade do Recife além de ladrilhar suas ruas. Erguerá uma nova cidade na ilha de Antônio Vaz à qual dará o nome de Cidade Maurícia.</p> <p>Moradores:</p>
--	--	--	--	--	--

						<p>_ Viva ele! Viva!</p> <p>_ Nassau diz que construirá uma ponte que unirá Recife e Maurícia. Inicia ali uma era de paz e desenvolvimento.</p> <p>Moradores :</p> <p>_ Viva! Viva!</p> <p>_ Consultor:</p> <p>_ Príncipe, por falar em paz, o ataque à Bahia...</p> <p>Nassau (para o holandês) diz que disso falarão em seguida.</p> <p>(retoma aos moradores) e diz que, o que pretendem é mostrar boa vontade aos moradores de Pernambuco, e que todos devem levar até ele as suas aflições.</p> <p>Morador (deseperado) diz que um problema angustiante é a falta de mulheres. (Todos riem, menos o interlocutor.) Ele prossegue dizendo que as poucas de que dispunham pegaram a doença do país!</p> <p>(Todos riem mais, exceto o interlocutor, que prossegue mais desesperado ainda.) Diz que Recife tornou-se a capital da pederastia.</p>
Situação 35	Os moradores, às gargalhadas, explodem no frevo Não	Moradores Nassau Consultor		Moradores às gargalhadas explodem no frevo		Nassau marcando um ponto no chão diz que ali plantarão a cabeceira da ponte, que deverá ser de pedra.

	<p>existe pecado ao sul do equador. Nassau, seguido do consultor, dirige-se aonde estão os pintores, astrônomos, arquitetos, etc. Marca um ponto no chão com o pé firme e chama um engenheiro.</p>	<p>Pintores Astrônomos Arquitetos Engenheiro</p>				<p>O Engenheiro diz que não será fácil.</p>
<p>Situação 36</p>		<p>Nassau Frei Consultor Papagaio</p>				<p>Nassau (vendo entrar o Frei) cumprimenta-o dizendo que estava à sua espera, pois os moradores falaram-lhe de suas qualidades e de suas virtudes. O Frei: _ Bondade, príncipe, bondade... Nassau convida-o para morar no palácio. O Frei agradece mas diz que não pode aceitar. Nassau: _ Ad illustrae figura fratem Emmanuelem a Salvatore Religiosum ordinis sancti Pauli de provincia Portugaliae importancia non habet.. Nassau insiste para que o Frei aceite o convite mas este diz que, convém que viva fora de sua casa, onde todos notem o seu modo de proceder e sejam todos fiscais de sua vida e cos-</p>

					<p>tumes...</p> <p>Nassau pede-lhe que pelo menos venha morar dentro das fortificações, numa casa vizinha ao palácio. Diz ao engenheiro para construir uma casa com oratório para o Frei.</p> <p>Este beija-lhe a mão e em voz alta diz que está restaurada no Brasil a liberdade de culto, graças ao Príncipe Maurício de Nassau.</p> <p>Papagaio: _ Oba.</p> <p>Consultor: _ Mas, príncipe...</p> <p>Nassau: Ah, sim, você falou na Bahia. Já chegaram os reforços?</p> <p>Consultor: _ Não...</p> <p>Nassau: _ Pois é, a companhia parece desconhecer que atravessamos o Atlântico e não o Rubicão. Nassau chama o Escrivão.</p>
Situação 37		Nassau Escrivão Consultor			<p>Escrivão: _ Sim, príncipe!</p> <p>Nassau: _ Escreva aí. É para a Companhia das Índias Ocidentais . Olha para o consultor. Ou você pensa que eu já não teria</p>

						<p>atacado a Bahia se eles tivessem mandado à armada que me prometeram? Escrivão! Enderece a carta à Companhia das Índias Ocidentais. O Escrivão responde que já está endereçada.</p> <p>Nassau (para o consultor) diz que se até conquistou Porto Calvo descendo até Penedo, basta cruzar o São Francisco, descer mais um pouco e atacar a Bahia.</p> <p>Nassau reconhece que não é simples, porque não basta guerrear e conquistar, é preciso manter e colonizar, e para isso precisa de escravos. Chama o Escrivão e pede que escreva ao Conselho dos Dezenove, e voltando-se para o consultor diz que precisam de colonos. Ele pede ao Conselho que mande-lhe refugiados de guerra alemães, que desterrados e com os bens confiscados, se acolhem na Holanda. (Interrompe-se para admirar a tela de um pintor).</p>
Situação 38		Nassau Pintor Escrivão				<p>Nassau pergunta pela pintura e o outro responde que trata-se de um quadro futurista que retrata a futura Ponte Maurícia.</p> <p>Nassau pergunta quem deu o nome à</p>

						<p>ponte e o pintor responde que foi ele, pois achou que soava bem.</p> <p>Nassau concorda e acha o nome original.</p> <p>Nassau diz que sem colonos as terras não podem ser úteis `a companhia nem aptas para impedir as erupções do inimigo...</p> <p>Nassau solicita que abram todas as prisões de Amsterdam e mandem-lhe as galés, para que, revolvendo a terra com a enxada lavem com suor honesto a anterior infâmia e não se tornem molestos às Províncias Unidas, mas úteis. (Interrompe-se diante do astrônomo, que está compenetrado na luneta.)</p> <p>_ Vai chover?</p>
Situação 39		Nassau Astrônomo				<p>Astrônomo (surpreso, larga a luneta e olha o céu à maneira dos pescadores)</p> <p>_Sei não, príncipe. Tem pouca nuvem.</p> <p>Nassau:</p> <p>_ Ótimo. Vamos atacar a Bahia e assim todo o norte do país será nosso. Cansei de pedir reforços, cansei de esperar. Temos trinta navios, três mil e seiscentos europeus, dez mil ameríndios e não vai chover.</p>

					Preparar...
Situação 40	Luz em Bárbara e Souto, frente a frente. Os dois estão agora abraçados e subitamente sérios. Souto começa a cantar Você vai me seguir. Os dois se amam. Bárbara começa a cantar Tira as mãos de mim	Bárbara, Souto.	Luz sobre os personagens.	Souto dança e canta. _ O holandês pensou Que chegava, via e vencia. Mas acabou Perdendo as calças na Bahia. Laialá Bahia Laialá Bahia Souto (cantando) : _ 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.	Bárbara diz `a Souto que ele é louco por estar no Recife. Souto concorda e diz que sua cabeça está à prêmio por mil e oitocentos florins, que está à sua disposição se quiser entregá-lo aos seus amigos de língua atrapalhada. Bárbara pergunta se ele duvida e ele responde que não. Bárbara diz que ele merece. Souto pede a ela que grite então, que o prendam, pois ele é o responsável pela retirada dos holandeses da Bahia. Souto, rindo, começa a dançar e a cantarolar. Bárbara pergunta o que ele quer e ele agarrando-a diz que foi buscá-la. Ela ri e diz que ele é louco. Souto também rindo muito, concorda dizendo que é completamente louco da cabeça. Bárbara: _ Está se vendo.

				<p>Você vai me trair, Você vem me beijar Você vai me cegar, E eu vou consentir. Você vai consequir Enfim me apunhalar. Você vai me velar, Chorar, vai me cobrir, Vem me ninar, me nina, nina, menina. Bárbara cantando: _ Ele era mil, Tu és nenhum. Na guerra és vil, Na cama és mocho. Tira as mãos de mim, Põe as mãos em mim, E vê se o fogo dele, Guardado aqui, Te incendeia um</p>	<p>Souto diz que é de tanto pensar nela. Bárbara: _ Imagino que sim. E no seu amigo Calabar, como é que tem pensado? Como é que tem dormido, Sebastião do Souto? Souto diz que pensa em como ela tem dormido sem um companheiro, na falta que lhe faz uma cama no mato ... e o despertar assustado entre os zumbidos de bala e a bosta dos cavalos. Bárbara pede que ele vá embora pois, diz que está enganado porque ela continua vivendo para Calabar e o mundo de Calabar é aquele ali. Souto: _ Mundo de quem ? Bárbara! o mun- do dele é onde eu vivo. Um mundo triste e sujo, mas que é também o mundo de Bárbara. Ela responde: _Não, Sebastião, não é mais. Calabar está vivo neste mundo aqui. Foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal. Souto (afastando-a) : _ Ora, ideal... o ideal...Que sabem as mulheres dos ideais...Mulher segue o homem pelo cheiro, não pelo ideal Bárbara : _ Você sabe o que</p>
--	--	--	--	--	---

				<p>pouco. Éramos nós, Estreitos nós, Enquanto tu És laço frouxo. Tira as mãos de mim, Põe as mãos em mim! E vê se a febre dele Guardada aqui Te contagia um pouco, Por três tostões Ganhaste um par. Hoje, estás só, Eunuco e coxo. Tira as mãos de mim, Põe as mãos em mim. Vendeste um teu amigo Até o fim. Agora leva o troco.</p>		<p>costumava dizer Calabar? Souto diz que chega de tal assunto mas Bárbara insiste dizendo-lhe que mesmo que ela o olhe nos olhos, estará indagando Calabar, e mesmo quando o abraça, estará tateando Calabar. Mesmo que se sinta como um bicho que só está vivendo de carniça. Souto pergunta se é só isso que ela sente com ele. Bárbara responde: _ Você mesmo disse. Gosto do cheiro de Calabar...as botinas, a lama, a guerrilha... o gosto do capim misturado com sangue. Souto: _ A traição. Bárbara: _ É, a traição. Por que estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele. Souto diz que a ama e ela responde que ama Calabar. Além disso não reconheceu no corpo dele (Souto) o cheiro de Calabar. Souto: _ Chega, Bárbara. Ele era meu amigo. Bárbara: _ E confiava em você. Souto:_ Eu gostava dele. Gostava</p>
--	--	--	--	---	--	--

					<p>muíto.</p> <p>Bárbara:</p> <p>— Ele quem? Já esqueceu o nome?</p> <p>Souto diz não estar arrependido de tê-lo traído, e que só se arrepende de não tê-lo traído por ela. Tenta reaproximar-se mas Bárbara o repele e insiste para que fale o nome de Calabar. Diz que ele está com medo. Souto então diz:</p> <p>— Domingos....</p> <p>Domingos Fernandes Calabar.</p> <p>Repete gritando o nome do mulato, mas Bárbara pede a ele que se cale, que está proibido de dizer aquele nome, que todos estão proibidos. Que proíbia a história de pronunciar esse nome. Souto diz que é igual a ele, que também é traidor. Bárbara diz que ele não sabe o que é trair, e que ele não passa de um delator. Pede para que ele tire as botas, ponha os pés no chão e pergunta o que ele sente. Diz que Calabar sabia qual era o gosto da terra, mas que ele, Souto, não tinha dignidade. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela, que foi essa a sua traição, a terra e não as sobras do rei. A terra, e não a bandeira. Em vez da coroa, a</p>
--	--	--	--	--	--

						terra.
Situação 41	Silêncio. Luz no Frei. Uma grande mesa serve para pousar os paramentos, o evangelho e o cálice. Os moradores acompanham a cerimônia.	Frei, Moradores	Luz	Silêncio		Frei: _ Ouvi. Ouvi. Ouvi e estai atentos. Real, Real, Real, por o Senhor Dom João IV rei de Portugal. Moradores: _ Real, Real, Real, viva Dom João IV rei de Portugal. Frei pede que agradeçam à Divina Providência, porque por sua intercessão está restaurado o trono de Portugal. Que Dom João está sendo aclamado em todas as colônias portuguesas como legítimo soberano, findando os duros tempos de sujeição à Castela. Frei: _ Deo gratias. Moradores: _ Amém.
Situação 42	Frei ergue o cálice e murmura uma oração incompreensível. Nassau interrompe a cerimônia, aproximando do vaso sagrado uma taça de vinho.	Frei Nassau Moradores				Nassau (eufórico): _ Brindemos juntos à Restauração. Viva Dom João IV, rei de Portugal. Frei (sem jeito, com seu cálice sagrado): _ Viva ... Dom João IV rei de Portugal. Moradores (indecisos): _ Viva... Amém... Nassau (aos moradores):

						<p>_ Mais forte, vamos! Viva Dom João IV rei de Portugal!</p> <p>Moradores:</p> <p>_ Viva!</p> <p>_ Nassau:</p> <p>_ Bebamos todos! Este é um brinde comum a todos nós, holandeses, portugueses e brasileiros!</p>
Situação 43	<p>Entram holandeses com garrafas de vinho que vão sendo distribuídas entre os moradores. Os holandeses descobrem as cabeças, levantando-se e viram seus copos de vinho num só gole. Depois sentam-se. Os moradores que bebem vinho no gargalo, observam esse ritual com curiosidade e acham graça. Alguns, mais à vontade, aproximam-se e sentam-se à mesa com os holandeses.</p>	<p>Frei Nassau Moradores e Holandeses</p>				<p>Frei (encabulado com a balbúrdia que se inicia) :</p> <p>_ É que... Alteza, estávamos celebrando a Santa Missa. De ação de graças, mas santa.</p> <p>Nassau pede perdão ao Frei e vira-se para os moradores pedindo que estes não considerem sua presença ali como uma intromissão profana, mas como uma comunhão de todos os moradores do Brasil. Serve-se de vinho e dá vivas à Dom João IV.</p> <p>Moradores:</p> <p>_ Viva!</p> <p>Nassau diz que a guerra entre Holanda e Portugal nunca existiu, mas que sempre tiveram um inimigo em comum, a Espanha que, não satisfeita de humilhar Portugal pretendiam estender suas garras imperialistas sobre os Países Baixos. Queriam ocupar o trono da Holanda e</p>

						conquistar o mundo... os Felipes. Mas a restauração de Portugal vem marcar o início de um novo tempo. E o fim de um longo equívoco: (abraça o Frei e enche os dois cálices). Viva Dom João IV, rei de Portugal.
Situação 44	Novamente os holandeses descobrem suas cabeças, levantam-se e viram seus copos goela abaixo. Alguns moradores imitam-nos. Ao fundo, Anna e Bárbara: Anna ri, bebe muito e obriga Bárbara a beber também.	Holandeses Moradores Anna Bárbara Frei				Nassau diz que é o fim das privações, dos incêndios nas plantações. O acordo entre Holanda e Portugal breve será um fato, e com isso preciosas vidas humanas serão poupadas. Mais uma vez Nassau dá vivas a Dom João IV.
Situação 45	Todos levantam-se, bebem, etc. A orgia prossegue. Nassau afasta-se em direção à ponte e dá ordens ao engenheiro.	Nassau Engenheiro				Nassau: ... vão concluir esta maldita ponte e é pra já. Com dinheiro do meu bolso! (para o consultor) Como é? O Consultor diz que a trégua já foi assinada entre Portugal e Holanda, mas que as colônias devem esperar pela ratificação, que será dentro de três a quatro meses, tempo necessário para que certas medidas possam ser tomadas. Nassau: —Fale. O Consultor diz que a companhia

					<p>está ressentindo de algumas atitudes do príncipe, tanto no plano político como no econômico. Nassau pergunta o que ele está sugerindo e o Consultor diz que algumas conquistas aos portugueses seriam vistas com bons olhos pelos Estados Gerais.</p> <p>Nassau diz que enquanto não ratificam o tratado estão oficialmente em guerra. Pede ao consultor que envie imediatamente uma frota para dominar o Maranhão. O Consultor diz ser esta uma sábia medida. Nassau pede que antes disso ele mande uma armada para a Angola portuguesa porque necessitam de mais escravos, tanto para as plantações quanto para ampliar a cidade Maurícia e as pontes. O Consultor diz que essas pontes não são rentáveis para a Holanda e Nassau pede que faça aquilo que ele está mandando. Além disso quer governar a seu modo.</p>
Situação 46		Nassau Engenheiro			<p>Nassau (dirigindo-se para a ponte: _Está pronta? Engenheiro: _Provisoriamente, Alteza. Não está grande coisa...faltou pedra...emendamos umas tábuas..</p>

						Nassau pergunta se já se pode atravessá-la e o Engenheiro responde que sim. Nassau manda que gravem seu nome na pedra da cabeceira com as palavras Quapatet orbis, “vasta como o universo”.
Situação47	Os moradores se aproximam da ponte, desconfiados, entusiasmados ou simplesmente bêbados.	Moradores Nassau		.		Nassau:— Moradores do Recife, preparai os olhos para dois espetáculos impossíveis. A ponte que os leva a Maurícia e o boi que voa. Moradores: —Viva o flamengo!
Situação 48	Súbito a orquestra ataca a marchinha <i>Boi voador não pode</i> . Surge um imenso boi sobrevoando o palco e a platéia. Os moradores e holandeses espantados e maravilhados ao mesmo tempo, correm, riem, bebem, dançam e cantam.	Moradores Holandeses Nassau Coro		Marchinha <i>Boi voador não pode</i> . Moradores e Holandeses riem e cantam. Nassau e Coro (cantando):— Quem foi que foi, Que mandou no boi voador. Manda prender esse boi, Seja esse boi o que for (bis). O boi ainda dá bode. Qualé a do boi que revoa? Boi realmente não		

				<p>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>	
Situação 49		Nassau Consultor			<p>Consultor diz a Nassau que na Metrópole muito se comenta sobre a ponte. Nassau:— Ouviste, ponte? Que responsabilidade! Já representas a imagem do Brasil na Europa! O Consultor diz que essa imagem é discutível uma vez que a obra já superou duas vezes o orçamento, além das mortes serem cinco vezes mais do que o previsto. Nassau:— Mas olhe bem e diga. É ponte para calvinista nenhum botar defeito.</p>
Situação 50		Nassau Consultor Frei			<p>Frei: —Ah isso eu não sei... Nassau: _Frei Manoel! Não se esqueça de que continuo calvinista convicto. Consultor: - Talvez não o suficiente. Nassau: - Como disse? Consultor: - Pelo menos há na Holanda calvinistas bem mais ferrenhos, que não vêem com bons</p>

					<p>olhos certas liberalidades que andam acontecendo por aqui... (para o Frei) ...certas intimidades. Frei: -O povo desta terá é católico romano e mui sábio é o Príncipe Maurício em permitir que lhes pregue o Evangelho. Consultor: - Mas em Amsterdam há quem encare qualquer tolerância com o papado como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia. Nassau pergunta ao consultor o que mais dizem e ele responde que souberam com escândalo que ali se dá liberdade aos judeus como em nenhuma outra parte do mundo, e que aproveitando-se disso, os cristãos novos que fugiram da Inquisição na Europa ali se circuncidam em praça pública, ufanando-se de se declararem novamente judeus. Além disso há quem ache injusto que a companhia das Índias Ocidentais arque com a totalidade das despesas de guerra e ocupação, enquanto judeus, comerciantes livres e contrabandistas, ficam com todos os lucros. Nassau diz que o Brasil holandês só alcançará prosperidade duradoura se for convenientemente colonizado.</p>
--	--	--	--	--	---

					<p>Além disso, nenhum colono emigrará para uma região em que não possa comerciar livremente e se estiver à mercê de um monopólio rígido e açambarcador. A indústria do açúcar depende dos moradores portugueses e brasileiros. E isso só será possível honrando as condições aceitas por ocasião de sua rendição. Nassau diz ainda que se querem estabelecer monopólio, que o façam, mas que os moradores não derramarão seu suor em favor da Companhia sob um regime de escravidão semelhante ao dos negros. O Consultor lembra Nassau da expedição fracassada à Bahia e ele responde que não havia como não fracassar se a Companhia não forneceu os recursos necessários a isso. Nassau pede ao Consultor que ponha os pés no chão e veja o que tem sido realizado sem ajuda da Companhia, as novas ruas, os arcos do Recife, o Jardim Botânico. Pergunta se sabem disso e o Consultor responde que não e que lhes interessam. Nassau pede ao escrivão para dizer à Companhia que ele introduziu a cultura do fumo, da mandioca e de outras plantas que não</p>
--	--	--	--	--	--

					<p>adianta citar porque eles não conhecem, além disso pede que digalhes que há algo mais que a cana para se colher e que a monocultura é um atraso. Diz que a cada dia nasce uma nova obra de arte, decifra-se o mistério de uma ciência, descobre-se algo.</p>
Situação 51		Nassau Consultor Frei Médico			<p>Médico (entrando `as pressas): _ Alteza! Alteza! Nassau: _ O que foi que descobriste hoje? Médico:_ A cura da gonorréia. Consultor: _ Isso é magnífico. Nassau pergunta ao médico qual é a fórmula e ele responde que basta mastigar freqüentemente a cana e engolir o suco sem nenhum outro medicamento durante oito dias. (Consultor toma nas mãos do médico um maço de cana, Nassau toma outro, põem na boca e começam a mastigar. O médico oferece ao Frei, que discreta e maliciosamente recusa). Nassau (mastigando) : _ Notável... Que seria de nós sem a cana-de-açúcar! Consultor (mastigando) : _E do jeito</p>

						que vêm agindo os incendiários portugueses em breve não nos restará um só canavial. Frei: _ Perdão, senhor, mas nas guerras de represália os soldados flamengos também têm ateado muito fogo...
Situação 52	Todos se encaminham para o fundo; arranjo orquestral de <i>Tira as mãos de mim</i> . Souto e Bárbara entram lentamente cada um de seu lado do palco.	Souto Bárbara		Arranjo orquestral		
Situação 53		Consultor Frei				Consultor: _ E quem mais sofre com isso são as finanças do país. Frei: _ Quem mais sofre são os lavradores. Consultor: _ Que só porque colaboram conosco enfrentam, quando menos esperam, as hordas desses índios catequizados pelo inimigo. Frei: _ Quando não são devorados pelos tapuias, senhor, que se dizem fiéis aos flamengos, mas não passam de brutos animais.
Situação 54	A orquestra cobre o resto do diálogo.	Bárbara, Souto		Som de orquestra. Souto ri. Barulho		Bárbara: _ Vamos, Sebastião.

	<p>Souto e Bárbara, sozinhos, abraçam-se.</p> <p>Souto leva um tiro, mas não cai.</p> <p>Leva outro tiro e cai atirando.</p>			<p>de tiro.</p>	<p>Souto: _ Pra onde?</p> <p>Bárbara: _ Para casa.</p> <p>Souto: _ Casa. Que casa?</p> <p>Bárbara: _ Qualquer uma. Qualquer casa. A gente inventa uma casa.</p> <p>Souto (rindo): _ Imagine, eu numa casa...</p> <p>Bárbara: _ De repente me passou pela cabeça...</p> <p>Souto: _ De repente chega o inimigo, desmonto a casa correndo, monto a casa lá longe, volta o inimigo...</p> <p>Bárbara: _ Que inimigo, Souto. Não existe mais inimigo.</p> <p>Souto diz que ele é inimigo . Bárbara pergunta de quem e ele diz que pôr enquanto é dos holandeses. Bárbara diz que os portugueses já são amigos da Holanda e ele responde que é inimigo dos portugueses, então. Bárbara pergunta se ele não soube da paz e ele diz que esta não existe e se existir ele acaba com ela.</p> <p>Bárbara não acredita no que Souto</p>
--	--	--	--	-----------------	--

					<p>diz, mas ele reafirma suas palavras. Bárbara diz que a guerra de Souto não tem mais sentido, e ele pergunta qual a guerra que tem sentido. Ela diz que a de Calabar tinha um sentido preciso. Souto diz que a guerra dele só interessa a ele mesmo.</p> <p>Souto diz que toda guerra só interessa a quem a faz. Além disso, não agüenta mais ouvi-la falar de Calabar, da sua guerra e de suas ambições.</p> <p>Se antes estava arrependido pôr tê-lo traído, não está mais.</p> <p>Após falar do mulato diz a Bárbara que ela está atraindo-o para uma cilada e que também ela está traindo sem nem sequer ter na boca o doce gosto da traição.</p> <p>Bárbara diz que não está traindo ninguém. Souto diz que ela trai em nome de Calabar. Ela responde que já o proibiu de dizer tal nome. Souto: - E quem é você para me dizer isso?</p> <p>Calabar! (gritando)</p> <p>Bárbara: Manda que ele cale a boca, mas Souto grita mais forte ainda o nome do mulato. Vão aparecendo soldados holandeses e Bárbara pede para ele ter cuidado.</p> <p>Souto: (rindo): - Cuidado!</p>
--	--	--	--	--	--

					<p>...Ah! Cães holandeses...A todos vós hei de tirar as vidas, porque eu sou Capitão Souto, que tantas vezes vos tenho feito fugir em Pernambuco e Bahia... Souto, caindo diz que... não nasceu na Ilha de Delos, como Apolo, nem na espuma do agitado oceano como Vênus que nasceu na Baía da Traição. Onde a natureza não tinha necessidade nenhuma de arte...e se o que dizia naquele momento parecia um elogio, é porque ele considerava como tal, sem precisar dos outros para isso. Se morria sem poder trair no seu último instante ainda assim, não se desmerecia, embora morresse traíndo a si mesmo porque morria dizendo que amava Bárbara (morre). Bárbara: —Sebastião ... Calabar...</p>
Situação 55	<p>Anna aproxima-se de Bárbara que chora sobre o corpo de Souto. A orquestra toca em fundo <i>Anna de Amsterdam</i></p>	<p>Anna Bárbara</p>		<p>Bárbara chora. Som de orquestra. Ana (cantando): - Fui amada por mil homens com milhares de ideais. Mas na lista dos seus sonhos eu fiquei sempre pra trás. O milésimo</p>	<p>Anna: De todos os amores, o mais forte é sempre o último. Agora você entende, não é? Bárbara diz que é isso que a entristece e Anna pede-lhe que tenha coragem. Bárbara diz que é isso que a assusta, a coragem de querer continuar viva.</p>

				<p>primeiro fez de mim a principal mas era um pobre fuleiro que não tinha ideal.</p> <p>Ana (cantando): Bárbara, Bárbara, nunca é tarde, nunca é demais. Onde estou? Onde estas? Meu amor, vim te buscar.</p>		
Situação 56	O coro acompanha Anna em <i>Vence na vida quem diz sim</i>	Anna Coro		<p>Anna e Coro: _Vence na vida quem diz sim. Vence na vida quem diz sim. Se te dói o corpo, Diz que sim. Se te jogam lama, Diz que sim. Se te cobrem de ouro, Diz que sim. Se te incham a barriga, De feto e de</p>		

				lombriga, Nem por isso compra briga, Olha bem pra mim. Vence na vida quem diz sim. Vence na vida quem diz sim.		
Situação 57	Anna paramenta Bárbara auxiliada por algumas escravas. Anna ri muito. Bárbara continua séria. Num gesto de desespero, Anna desmancha o penteado de Bárbara. Em seguida recomenda a penteá-la, dispensando as escravas. Bárbara começa a cantar <i>Fortaleza</i> . Bárbara está toda enfeitada. Anna recua alguns passos par admirá-la.	Anna Bárbara Escravas		Bárbara (cantando): _A minha tristeza não é feita de angústias. A minha tristeza não é feita de angústias, A minha surpresa, A minha surpresa só é feita de fatos, De sangue nos olhos e lama nos sapatos. Minha fortaleza, Minha fortaleza é de um silêncio infame, Bastando a si mesma, retendo o derrame A minha represa.	Bárbara enfeitada	Anna mostra os tecidos à Bárbara e procura um que combine com ela. Mostra a uma das escravas como penteá-la. Pega dois tecidos acetinados, um amarelo e um vermelho) e pergunta qual deles Bárbara prefere. Ela responde que tanto faz e Anna tenta animá-la. Anna (decidida) escolhe o vermelho e diz que Bárbara pode ter tudo. Esta responde que nada quer. Anna diz que quer por ela e pergunta porque Bárbara insiste em agir daquela forma. Diz que ela tem que esquecer o que aconteceu. Bárbara diz que não consegue e Anna responde que é preciso. As duas continuam a conversar e Anna tenta animar Bárbara Anna pergunta a Bárbara o que há com ela e ela responde: _São dois homens.

					<p>Anna: _ E daí? Você amou um, agora ama outro...Acontece que o segundo traiu o primeiro...Não tem nada de mais. Os dois morreram. Está tudo certo. Bárbara :</p> <p>_ Não é bem assim. Eu me orgulho de um traidor e a traição do outro me repugna.</p> <p>Anna :</p> <p>_ Quem trai, trai. Não faz diferença.</p> <p>Bárbara:</p> <p>_ Não?</p> <p>Anna:</p> <p>_ Não.</p> <p>Bárbara diz que também já pensou desse jeito, que misturou Souto e Calabar, traiu um pelo outro, mas que de certo modo estava feliz e se sentia vaidosa por estar traindo Calabar e sua traição, de estar dentro da traição, e de amar dentro, se tudo o que lhe davam era traição.</p> <p>Bárbara pergunta se é verdade.</p> <p>Anna:</p> <p>_ Não sei...</p> <p>Bárbara diz que não é, pois tudo continua a rodar sem eles, que tudo o que fez Calabar trair e Souto enlouquecer não valia a pena. Morrer por holandeses, portugueses...</p>
--	--	--	--	--	---

						<p>Bárbara diz que queria que Calabar estivesse vivo só pra ter uma idéia do que se chama traição. Porque Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Tudo o que fez foi às claras. Sebastião sim, e se era necessário chamar Calabar de traidor, que chamassem Souto de herói.</p> <p>Anna diz que Bárbara ainda ama os dois .</p> <p>Anna: _Você está linda... Louca e linda. Eu te amo, Barbara (gritando). Eu te amo...</p>
Situação 58	Bárbara Frei o Consultor e Nassau. São duas cenas simultâneas, uma se immobilizando para dar lugar a outra.	Bárbara Frei Consultor Nassau		<p>Nassau canta: - Porque essa terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso canavial.</p> <p>Bárbara canta: - Aos quatro cantos a seu corpo partido, banido. Aos quatro ventos os seus quartos, seus cacos de vidro. O seu veneno arruinando a tua filha e</p>		<p>Bárbara: _ Padre...Padre Manoel do Salvador...</p> <p>Frei: _Ele mesmo...</p> <p>Bárbara: _Tá me reconhecendo?</p> <p>Frei (evasivo): _Me lembro de a ter visto...</p> <p>Bárbara pergunta se ele sabe o seu nome e diz que quer confessar-se. Frei indaga se é pra receber os sacramentos e ela responde que não quer receber nada. Só quer que ele responda o que está fazendo com os holandeses. Frei diz que não vê porque havia de responder-lhe. (afasta-se alguns passos). Bárbara o chama e se apresenta.</p>

				plantação. (com coro) Presta atenção! Presta atenção!	(Frei olha-a atentamente). Bárbara (irônica): _É, Bárbara... Frei (indeciso): _Ah! Bárbara... Bárbara pergunta se não a reconhece. (Frei tem um gesto evasivo), então ela pergunta-lhe se está bonita. Ele diz que está diferente. Bárbara diz que queria saber uma coisa importante. (Fala baixo, como se tivesse medo de ser ouvida, mas a intenção de deboche é evidente. Ela pergunta co- mo ele faz para ser sempre o mesmo com portugueses, depois com os holandeses. Como é que faz com a consciência. Frei diz que ela está bê- bada. (Bárbara solta uma gargalhada) e pergunta se Deus o proíbe de falar com uma bêbada. Frei diz que Deus não, 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? O Frei diz que ela está bêbada. Ela
--	--	--	--	--	--

					<p>diz que sim, e Calabar morto. O Frei diz que ele merecia.</p> <p>Ela diz que é porque ele acreditava no holandês e que agora o padre está ali com eles, alimentado e em paz com sua consciência.</p> <p>Frei diz que ele traiu e Bárbara responde que pra se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída.</p> <p>Consultor (para Nassau) :</p> <p>_ Conde...Acabo de receber instruções. E temo que não sejam agradáveis.</p> <p>Nassau:</p> <p>_ Entre medos e coragem, Entre ansiedades e náuseas, Entre fidalgo e corsário, Governante ou mercenário.</p> <p>Bárbara (para o Frei):</p> <p>_ E Calabar?</p> <p>Consultor (para Nassau):</p> <p>_ Como?</p> <p>Nassau:</p> <p>_ Nada.</p> <p>Frei diz à Bárbara que Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome, um verbete, e quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra suas razões. Por isso o Estado</p>
--	--	--	--	--	---

					<p>deve usar o 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> <p>Consultor (para Nassau):</p> <p>—Como representante da Companhia das Índias e dos Estados Gerais, queria anunciar-lhe oficialmente...</p> <p>Nassau pergunta ao Consultor se ele alguma vez sentiu a grandiosidade do destino...ao ponto de acreditar nele como o sentido maior da própria vida...(sorri). Até que um dia descobre que nada está escrito a não ser nas tuas próprias ilusões e que o caminho que parecia irreversível deu um nó com você lá dentro.</p> <p>Frei (para Bárbara): - Se você quiser se confessar, eu a espero amanhã.</p> <p>Bárbara: - Não, padre, não quero.</p> <p>Consultor (para Nassau): _Eu apenas cumpro o meu dever. Nassau diz que tudo fica amargamente claro, e que já tinha certo desprezo pelo Consultor.</p> <p>Consultor: - A sua gestão ...</p> <p>Nassau: —Foi um fracasso.</p> <p>Consultor: —O orçamento...</p> <p>Nassau: —Estourou...</p> <p>Consultor: _ Acusam mesmo vossa senhoria ...</p>
--	--	--	--	--	---

					<p>Nassau: _ De botar as mãos nos cofres do Estado. E não vou negar.</p> <p>Consultor: _ Ou vossa senhoria renuncia...</p> <p>Nassau: _ Ou?</p> <p>Consultor: _ Existem precedentes de sanções mais graves e definitivas.</p> <p>Nassau diz que sabe que falhou e que também foi bem sucedido. Que tudo que fez foi com orgulho, sem medo de críticas, pois tinha uma meta que queria alcançar. Agora constata que mesmo aquilo que ainda serve-lhe de orgulho pode ser classificado de traição, mas ainda sim não se importa... (mas sério do que nunca, põe-se a cantar...)</p> <p>Bárbara avança um passo. Diz que um dia esse país há de ser independente, dos holandeses, 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 cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se</p>
--	--	--	--	--	---

						refaz. Bárbara começa cantar cobra de vidro.
Situação 59	Iluminação para festa de adeus. Faixas de saudações dos comerciantes locais, judeus, etc... Mulheres vistosas, papagaios, negros com boinas e telas de pintor renascentista, índios especulando em volta de uma luneta. Nassau no alto da ponte.	Mulheres Papagaio Negros Índios Nassau	Iluminação		Mulheres viçosas, Negros com boinas	Nassau: Eu sou Maurício de Nassau, o brasileiro. E parto levando uma fatia do Brasil dentro das minhas tripas... E daqui em diante, eu falo para a história. Escrivão! Onde o diabo se meteu o Escrivão!
Situação 60		Nassau escrivão				Escrivão: _sim, Excelência? Nassau: _ anote nos autos... (pausa) Quando pisei estas terras, pisei fofo e pisei firme... Consultor: - É preferível redigir um texto formal. Nassau: - Tem razão! (Solene) Cheguei, vi, amei e construí. E em poucos anos eu fiz o princípio do futuro. Novos horizontes... Escrivão (emocionado): - Alteza, se me permite exprimir o meu sentimento...
Situação 61		Nassau,				Consultor: - Silêncio! Escrivão não

		Escrivão e Consultor			<p>sente. De agora em diante, neste Brasil Holandês, Escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc., etc., etc...</p> <p>Nassau: - E se mais não me foi dado criar, é porque atrás de um homem de visão há sempre no mesmo reino pobre dez Generais e mil burocratas. Nassau diz que conquistou mas não foi cego no exercício do poder, e nem utilizou-se de armas e de repressão. Por isso dizem que ele errou. Mas não importa. Ele parte sem rancor e sem ódios.</p> <p>Parte Maurício de Nassau. E com ele a possibilidade de um Brasil holandês. Diz adeus aos amigos.</p>
Situação 62		Frei Bárbara			<p>Frei (para a multidão): - Tenham fé, irmãos. O que é bom para a Holanda é bom para o Brasil.</p> <p>Bárbara (para o público): - Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou vendo em suas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter na memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogos, quero</p>

						vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sedes sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.
Situação 63	O elenco canta <i>O Elogio da Traição</i>			.		<p>Elenco canta <i>O elogio da traição</i>:</p> <p>- O que é bom para a Holanda é bom para o Brasil. O que é bom para a 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 pro galego é bom pro Brasil. O que é bom pro troiano é bom pro Brasil. O que é bom pro baiano é bom pro Brasil. O que é bom pro inglês é bom pro Brasil. O que é bom pra vocês 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 pro o fulano é bom pro Brasil. O que é bom pro (.....) é bom pro Brasil. O que é bom pro (.....) é bom pro Brasil. O que é bom pro (.....) é bom pro Brasil. O que é bom pro (.....) é bom pro Brasil. O que é bom pro (.....) é bom pro Brasil.</p> <p>.....</p>

					 Até baixar o pano.
--	--	--	--	--	--	-----------------------------