



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES – IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN**

***Atualizações e adaptações na peça Calabar: o Elogio da Traição e as influências de Bertold Brecht***

**Sarah Antunes Kacowicz**

**BRASÍLIA-DF**  
**2017**

**Sarah Antunes Kacowicz**

**Atualizações e adaptações na peça *Calabar: o Elogio da Traição* e as influências de Bertold Brecht**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral - apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Roberta Kumasaka Matsumoto

**BRASÍLIA-DF**

**2017**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção de grau de bacharel em  
Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.**

**Autora : Sarah Antunes Kacowicz**

**Monografia apresentada em : \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017**

**Comissão Avaliadora :**

---

**Profª Drª Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UnB)  
ORIENTADORA**

---

**Prof. Dr. César Lignelli (CEN/UnB)  
MEMBRO INTERNO**

---

**Profª Mª Luciana Mauren (CEN/UnB)  
MEMBRO INTERNO**

Aos meus avós Esther e Jorge e a todas e todos  
que um dia foram silenciados por pensarem  
em prol das pessoas.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cláudia, por toda força e criação, ao meu pai, Nathan, pelo suporte e a ambos pelo apoio, liberdade e oportunidades que me proporcionaram. A minha irmã e madrinha, Clara, por sempre me ajudar. Vocês são minha base e suporte, sempre.

A todas professoras e professores incríveis que tive ao longo da minha educação e que foram fortes referências (olha minha mãe aqui de novo), desde a educação infantil até agora e, especialmente, Cecília Borges, Sônia Paiva, Cyntia Carla, Guto Viscardi, Marcelo Augusto, Fernando Villar, Raquel Castro, Ernani Maletta, Luciana Hartmann e Antônio Hildebrando, com quem passei a entender e a gostar de Brecht.

A Alice Stefânia pela direção e Sulian Vieira pelo acompanhamento de *Calabar*.

A minha orientadora Roberta K. Matsumoto, que foi compreensiva, paciente e não desistiu de mim.

A Luciana Mauren e César Lignelli pela disponibilidade de avaliar minha monografia.

As minhas amigas e amigos de BH e Brasília por tudo e, principalmente pela paciência de me ouvir só falar de monografia. Em especial: Ju, Isabela, Jubs, Frattezi, Flor, Alê, Isa e Niko.

Aos intercambistas maravilhosos que conheci nesse período, sobretudo ao Adri, Sebas e Luis por me darem tanto amor e ouvidos quando precisei.

Ao Gabo, por ter me hospedado, assim como a sua mãe Tatiana e sua avó Xenia, por terem me tratado como alguém da família. Vocês não tem noção o quanto foi importante para mim e o reflexo interno disso no meu TCC. Gracias por todo, fue increíble!

Aos projetos que participei: LTC e Cometa Cenas <3 (Lua, Ana Carol, Arthur e nossas pizzas de brócolis).

As direções que participei e ao Pedro por ter aceitado a loucura de atuar na minha. <3

Aos meus companheiros e companheiras de cena. Um salve especial pro Lucas que sofreu comigo na produção, pro Henrique pelos papos e desabafos e ao Pedro e Yuri pelas conversas e vivências geminianas.

A UnB e a UFMG, por terem me feito passar por tantos perrengues, aprendizados e boas experiências.

*“[...] que continuemos a nos omitir da politica é tudo o que os malfeitores da vida pública mais querem.”*

*(Bertold Brecht)*

## RESUMO

*Calabar: o Elogio da Traição* é um musical escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1972. Concebido no período da ditadura no Brasil, foi escolhida como peça de formatura da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (UnB). O objetivo dessa monografia é analisar a atualização e as adaptações feitas para as apresentações realizadas em junho e outubro de 2016. Ao relacionar o teatro épico de Bertold Brecht com o texto dos dramaturgos, evidencia-se os conceitos de teatro político e distanciamento, além das influências do teórico sobre Chico Buarque. Associando os períodos da trama (séc. XVII) e da criação da peça com a contemporaneidade, subentende-se suas semelhanças políticas e sociais – o que explicita a preferência da turma por essa dramaturgia. É apresentada uma reflexão do processo criativo e do resultado final a partir do olhar da personagem Anna de Amsterdam, além de abordar as modificações que a afetaram. Como resultado, as alterações dramáticas e cortes de canções colaboraram para a não compreensão de detalhes simbólicos e funcionais da personagem, transpondo essa para uma posição mais simplória no enredo. No entanto, mesmo com falhas na adaptação, a intenção inicial de criticar situações da atualidade se cumpriram.

Palavras-chave: Atualização; Distanciamento; Teatro Político; Bertold Brecht; Calabar; Chico Buarque.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** – Capa original de *Calabar*, 1972.

Fonte: <http://1001br.blogspot.com.br/2015/12/chico-canta-calabar-o-elogio-da-traicao.html> – p. 28

**Figura 2** – Capa pós-censura, em 1972.

Fonte: <http://1001br.blogspot.com.br/2015/12/chico-canta-calabar-o-elogio-da-traicao.html> – p. 28

**Figura 3** – Capa utilizada a partir de 1973.

Fonte: <http://1001br.blogspot.com.br/2015/12/chico-canta-calabar-o-elogio-da-traicao.html> – p. 28

**Figura 4** – Pichação contra a ditadura em 1968.

Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/> – p. 29

**Figura 5** – *Coro primeira versão (junho/2016)*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Larissa Souza. – p. 32

**Figura 6** – *Coro segunda versão (outubro/2016)*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 32

**Figura 7** – *Cena final, sem água*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 34

**Figura 8** – *Eu-Anna de Amsterdam no foyer do teatro com a garrafa e a água*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de José Rodrigues – p. 35

**Figura 9** – *1º encontro de Anna e Bárbara*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 36

**Figura 10** – *2º encontro de Anna e Bárbara*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 36

**Figura 11** – *Canção Anna de Amsterdã sendo executada como funk*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 37

**Figura 12** – *As duas se beijando após a canção Anna e Bárbara*.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia de Nathalia Azoubel. – p. 37

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>9</b>
<b>1. Tempos, opressões e seus escapamentos</b> .....	<b>13</b>
1.1. O épico de Bertold Brecht .....	13
1.2. Buarquizar: distâncias, distanciamentos, caminhos e Calabar .....	19
<b>2. O calar de Calabar: a peça, as adaptações e nós</b> .....	<b>26</b>
2.1. A Censura musical .....	28
2.2. <i>Calabar</i> modificado pelos tempos .....	30
2.3. Anna de Amsterdam .....	33
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>38</b>
<b>Referências</b> .....	
Bibliográficas .....	41
Virtuais .....	42
Sonoras .....	43
<b>Apêndice</b> .....	
A) Personagens fundamentais em <i>Calabar: o Elogio da Traição</i> .....	44
<b>Anexos</b> .....	
A) Canção <i>Anna de Amsterdã</i> .....	45
B) Canção <i>Vence na Vida Quem Diz Sim</i> .....	46
C) Lista das canções no resultado final de <i>Calabar</i> .....	47

## INTRODUÇÃO

Na sala de um apartamento no meio de Belo Horizonte, em meio aos pensamentos e televisões ligadas nos jornais noturnos no início dos anos 2000, uma criança apresenta uma cena juntamente com sua amiga dizendo que fumar faz mal à saúde e causa gases. Essa criadora de fatos, após alguns anos, levou a sério este tal ‘fazer cena’ e escolheu o curso de Artes Cênicas para seguir no meio acadêmico. Caminhos fizeram com que ela, no caso, eu, viesse ao Distrito Federal e ingressasse na Universidade de Brasília (UnB).

Após passar por várias experiências e professores, incluindo neste período um ano e meio na Universidade Federal de Minas Gerais como mobilidade acadêmica, chego ao final do curso com a montagem do musical *Calabar: O Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra<sup>1</sup>.

Desde o início de 2016 o Brasil tem passado por uma situação conturbada, sendo afetado social, política e economicamente. Após leitura de algumas peças nós, alunos<sup>2</sup> da disciplina Projeto de Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas (CEN) do Instituto de Artes (IdA) cursada no 1º semestre de 2016, escolhemos o musical como expressão de nossa compreensão e posição sobre os acontecimentos atuais. Com provocações iniciais vindas da nossa professora-diretora Alice Stefânia Curi, começamos o processo com as leituras, ao longo das quais nos alternávamos na interpretação das personagens, experimentando vozes, fiscalidades e possibilidades de interação entre elas.

---

<sup>1</sup> *Calabar: O Elogio da Traição* é uma peça musical escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1972. Com o enredo sobre Domingo Fernandes Calabar e sua traição à pátria futuramente brasileira, a peça aborda as diversas formas dessa atitude, simbolizando, em suas personagens, as diferentes traições e as entidades praticantes das mesmas. Calabar, nos livros de História, é considerado traidor por mudar de lado, indo lutar com os holandeses contra Portugal. Os autores utilizaram, na obra, esse momento histórico como analogia para a situação que o Brasil passava no ano da escrita da peça e ao longo de pouco mais de duas décadas, durante a ditadura militar (1964-1985). (Ver relação de personagens em Apêndice A)

<sup>2</sup> Henrique Raynal, Isabella Baroz, Isadora Lima, Lucas Isacksson, Luisa L’Abbate, Pedro Ribeiro, Sarah Kacowicz, Victor Hugo Leite e Yuri Fidelis (aqui estão cada qual com seu nome artístico, por ordem alfabética).

Nos dois primeiros meses de aula fizemos seminários onde fomos divididos em grupos e escolhemos temas para compartilhar e vivenciar com a turma. Estes variaram entre o histórico da peça, sua musicalidade, as relações com a época descrita, escrita e atual, exemplificações do teatro épico, vínculos das personagens. Foi acordado que cada um faria apenas um papel e haveria um coro, ora com corifeu, ora para contrastar ou fortalecer uma cena e/ou personagem. Após todo o estudo inicial, decidimos quem faria qual papel utilizando os desejos pessoais e o ‘physique du rôle’<sup>3</sup>, onde o perfil físico de cada um seria mais adequado (levando em consideração as características propostas pelo texto).

Após a escolha, foi decidido que eu faria a desafiante Anna de Amsterdam<sup>4</sup>: prostituta holandesa que veio para terras futuramente brasileiras na esperança de mudar de vida, o que, de fato, não ocorreu. A grande questão sobre esta personagem é que ela é a única fictícia dentre todos os demais. As outras estão em livros de história e é possível traçar um caminho sobre passados e anseios, enquanto Anna foi uma mistura de mulheres que Chico Buarque criou aparentemente para fazer a conexão entre o meio dramático e épico, já que esta holandesa, na dramaturgia, canta – narrando ou fazendo ‘offs poéticos’<sup>5</sup> – ao longo de toda a peça e contracena com Bárbara em momentos dramáticos.

*Calabar* fala de traição, vinda de todos os lados e formas, onde cada personagem representa uma força, como por exemplo a própria Anna, que simboliza o abuso, a violação do corpo, a venda de si para se ter o pão do dia seguinte. Para demonstrar esta e as demais formas de deslealdades, escolhemos o caminho épico como forma de apresentação, utilizando Bertold Brecht como maior referência. Preferimos este viés estético e dramático porque nos ajudaria a reforçar o discurso da peça (e, automaticamente, o nosso). Tivemos, assim, liberdade para transitar entre conversas com o público e cenas mais dramáticas e com a quarta parede existente, evidenciando esta ferramenta em algumas cenas para a plateia. Queríamos criticar o que estávamos vendo no país e no texto escolhido vimos a possibilidade, acrescentando, porém, discursos atuais para que fossemos contemplados plenamente.

---

<sup>3</sup> **Physique du Rôle**, do francês, *Physique*: aparência física; *Du Rôle*: papel. Essa expressão é utilizada no teatro quando a aparência física é levada em conta para a escolha de determinado papel, em função da personagem. É, portanto, a semelhança do físico do ator/atriz com as características propostas na obra e/ou decididas pelo grupo.

<sup>4</sup> Nesta monografia aparecerão ambas as grafias para a capital holandesa: Amsterdã ou Amsterdam. Chico Buarque utiliza a primeira, porém, todos os outros autores citados escrevem da segunda forma. Eu optei por Amsterdam também.

<sup>5</sup> **Off** é uma palavra do inglês que indica separação ou distanciamento físico. Sua tradução literal é: ‘desligado’ ou ‘fora’. Portanto, *off poético* é aqui utilizado como termo quando a personagem faz comentários sobre alguma situação para com o público. Pode ser também comparado ao *solilóquio* (quando uma personagem conversa consigo mesma ou falando alto seus pensamentos e emoções), porém, possui menos questões internas (como essas emoções), e mais uma conversa com o público.

Ao longo dessa primeira etapa de montagem, realizada no primeiro semestre de 2016, e, principalmente após as apresentações do que havíamos levantado do espetáculo até então, percebi nossa dificuldade em compreender como fazer o teatro político, quando o distanciamento era necessário e como encaixá-lo nas cenas. O cuidado poético/cênico e a apropriação do texto, para não ficar somente um longo discurso histórico não havia sido suficiente naquele momento e achar esta poesia virou um desafio para o segundo semestre durante a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral, ainda sob a direção da professora Alice Stefânia Curi. Além disso, era preciso sempre estarmos atentos para que não virasse uma apresentação panfletária, onde defenderíamos partidos ou expondo apenas um lado.

Ao longo do segundo semestre de 2016, analisamos o texto inúmeras vezes. Partes não encenadas na primeira apresentação foram acrescentadas, algumas retiradas, modificadas e/ou entraram em um novo local na trama.

As apresentações ocorreram em junho de 2016 no Departamento de Artes Cênicas, com duas apresentações, sendo uma em cada dia, apenas para alunos da graduação, banca e convidados. As que ocorreram no segundo semestre foram apresentadas no Auditório da Casa do Professor, UnB, nos dias 25,26 e 27 de outubro de 2016, e no Sesc Newton Rossi, em Ceilândia, nos dias 11 e 12 de novembro de 2016. Apenas uma apresentação em cada dia, com público variado e lotação média todos os dias.

Não quero focar aqui em todos os desafios e/ou críticas que recebemos, sejam individuais ou coletivamente. A questão da influência brechtiana sobre Chico Buarque e sua obra, assim como as mudanças que fizeram no texto influenciaram minha personagem são os pontos que mais me apetece aprofundar sobre este processo tão turbulento. O objetivo desta monografia é, portanto, relacionar os conceitos de teatro épico de Bertold Brecht e sua influência no processo e resultado de nossa montagem no musical *Calabar: o Elogio da Traição*. Nossas buscas por soluções cênico-dramatúrgicas para criar um espetáculo que fosse político sem perder a poesia cênica e que respeitasse todas as dimensões da obra, apesar de não ser montada integralmente também pretende ser analisado, porém, com menos ênfase. A partir desse ponto, estreitarei no estudo de como Anna de Amsterdam agregou-se nessas soluções e, finalmente, se foi possível realizar estes discursos escritos nos anos 1970 e trazer, sem que se perdesse o foco da história, o que nós, em 2016, acreditamos necessário ser dito e/ou criticado, sem que se tornasse uma apresentação panfletária.

Ao analisar o nosso processo de atualização de uma obra escrita a mais de quarenta anos a partir da referência brechtiana, esta monografia visa colaborar com futuras montagens acadêmicas que escolham trabalhar com esse viés político e com distanciamentos. Adoto como recorte cenas de minha personagem para explicitar algumas mudanças dramáticas e relatar se foram pertinentes para a coerência dela e da dramaturgia original.

Para realizar a análise do processo da montagem de *Calabar*, utilizarei, no primeiro capítulo, o conceito de teatro político de Bertold Brecht, apresentado no livro *Estudos Sobre o Teatro*, e estudado por Anatol Rosenfeld no livro *O Teatro Épico*. Ainda, me apoiarei na obra de Fernando Peixoto, *Brecht - Vida e Obra*, assim como em artigos que discorrem sobre as obras e vida de Francisco Buarque de Hollanda, popularmente conhecido como Chico Buarque.

No segundo capítulo, pretendo aprofundar sobre a obra *Calabar, o Elogio da Traição*, as influências do período da ditadura em sua criação e execução e sobre Anna de Amsterdam, a respeito da personagem e de como resultou nossas alterações sobre ela. Como principal fonte de pesquisa estão duas dissertações e uma tese, sendo elas *A Reescrita da História em Calabar, o Elogio da Traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*, de Elzimar Ribeiro; *Tradição e Traição no Drama Histórico: Calabar em Revista, no teatro de Chico Buarque*, de Harlon Sousa (utilizado também no primeiro capítulo); e *Dramaturgia Engajada no Brasil: As Produções Calabar: o Elogio da Traição e Gota D'água*, de Cláudia dos Santos.

Desta maneira, esta monografia é o estudo das modificações da dramaturgia na criação de um espetáculo de uma obra existente e com forte ênfase política. Conseqüentemente, as perguntas que este trabalho visa responder são se é possível fazer a atualização do discurso de uma obra com viés político e datado a partir do teatro épico, se as mudanças dramáticas cumprem sua função e como expor nossos anseios sem que a peça perca seu sentido ou fique apenas explicativa.

## 1. TEMPOS, OPRESSÕES E SEUS ESCAPAMENTOS

É complexo escrever sobre um processo que ocorreu em um momento tão conturbado. Seja no eu interior, no ambiente que o país se encontrou ou nas relações que são obrigadas a ocorrer todos os dias para uma peça se formar. Uma peça escolhida dentre tantas, que se tornou minha peça de graduação, *Calabar: o elogio da traição*, surgiu e se desenvolveu na disciplina Diplomaciação em Interpretação Teatral, no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília durante 2016, e na qual questões políticas e sociais atuais reverberaram em fragmentos políticos e históricos ocorridos no século XVII por meio de uma dramaturgia escrita em 1973, momento histórico do Brasil marcado por confrontos políticos e ideológicos.

### 1.1. O épico de Bertold Brecht

Escolhemos seguir a estética proposta por Chico Buarque, com distanciamentos, momentos dramáticos, canções e narrações para o público, mantendo, assim, o gênero épico e, principalmente, o teatro épico de Bertold Brecht.

Fernando Peixoto, em seu livro *Brecht - Vida e Obra*, conta sobre a história de vida do teórico e dramaturgo, afirmando que

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século [séc. XX]: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais

poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto e crítica (1974, p. 13).

Vendo a necessidade de uma mudança no fazer teatral, Bertold Brecht, através de vivências, influências e momentos históricos que presenciou, começou a produzir o que chamamos de teatro épico.

Na década de vinte [1920], BRECHT, e, antes dele, PISCATOR, deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. [...] [No teatro épico] as frequentes interrupções (sons, comentários, coros) impedem qualquer aumento de tensão. [...] Do mesmo modo que não existe teatro puramente dramático e “emocional”, não há teatro épico puro. (PAVIS, 1999, p. 130)

Primeiramente, é dito brevemente o que é o teatro épico, evidenciando uma de suas características mais marcantes: as interrupções. Aqui chamarei estas também de ‘quebras dramáticas’. Tais quebras geram o distanciamento necessário para fazer com que o público não ‘se sinta dentro’ da história, e, a partir daí, questionar o que lhe é mostrado.

O segundo ponto que Pavis traz é justamente sobre a mescla de gêneros. Assim é feito para alcançar o efeito desejado. Existe uma contaminação entre estilos<sup>6</sup>, predominando, no teatro, obviamente o Dramático. Rosenfeld traz essa discussão em seu livro, explicitando os gêneros e, subsequente a cada um, é possível agregar traços estilísticos. A seguir um trecho que elucida um pouco sobre o assunto.

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos ‘lírico’, ‘épico’ e ‘dramático’ serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura dos gêneros – poderia ser chamada de ‘substantiva’. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo ‘A Lírica’, o épico com o substantivo ‘A Épica’ e o dramático com o substantivo ‘A Dramática’. [...]

A segunda acepção dos termos lírico, épico, dramático, de cunho adjetivo, refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menos, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). (2011, p. 17-18)

Completa ainda dizendo que o gênero tenderá ao próprio traço estilístico, porém, essa separação é feita para que se possa compreender cada gênero e as afetações que um pode fazer para com o outro.

Tendo a consciência desta parte mais teórica e objetiva, volto a análise da citação do Pavis, com o foco na última frase. A afirmação da não existência de um “teatro puramente

---

<sup>6</sup> Épico, lírico e dramático.

dramático” ou de um “teatro épico puro”, pois, para causar no público o que se deseja (principalmente no épico), o contraste de um com o outro se faz indispensável. “Brecht preza o contraste e o choque, a incerteza e as opções, a responsabilidade individual e a amarga experiência.” (PEIXOTO, 1979, p. 14). Quando uma nova forma aparece, aqui, a do fazer teatral, é introduzida no meio artístico. Com o tempo, é experimentado diversas vezes a novidade, até que adaptações surjam, a mescla aconteça e faça parte da identidade teatral. Durante a História da humanidade isso aconteceu em todos os meios, sejam estes culturais, estéticos e/ou linguísticos. Porém, não me prolongarei neste campo, já que esta monografia não visa esta discussão.

Dizer que foi escolhida por nós a visão de Bertold Brecht pode parecer uma ideia ampla, pois como disse Hans-Thies Lehmann, no artigo *Esqueço sempre meu rosto – Brecht, o Artista de várias identidades*, “Brecht, minhas senhoras e senhores, é muitos. Por isso temos de, primeiramente, perguntar se estamos falando de um ou do ‘outro’ Brecht, quando se diz Bertold Brecht.” E, a partir deste ponto, Lehmann (p. 138-139) discorre sobre as inúmeras fases de Brecht até chegar nas duas que eu acredito encaixarem melhor no que queríamos e obtivemos como resultado:

Brecht número 3, cujo sucesso ‘Ópera dos três vinténs’, em 1928, o tornou mundialmente famoso da noite para o dia. Mas, ao invés de seguir nessa onda de sucesso, engaja-se politicamente, escreve peças para os movimentos de música escolar e dos trabalhadores, estuda marxismo com Karl Korsch desde meados dos anos 20. [...] Ainda temos o Brecht de número 4, o pensador radical de um teatro totalmente diferente, que, entre 1928 e a ida para o exílio em 1933, trabalha no modelo do teatro didático.

Anatol Rosenfeld (2011, p. 147), considera que o estudo marxista foi fundamental para o desenvolvimento do teatro épico. Este estudo colaborou para a aproximação entre Bertold Brecht e os movimentos de vanguarda que ocorriam no berço comunista, a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), atual Rússia<sup>7</sup>. Acredito que se estes movimentos vanguardistas afetaram Brecht de forma tão intensa foi devido ao fato do dramaturgo ter vivido em Berlim, capital da Alemanha, um dos “países onde primeiro floresceu o capitalismo” (BRECHT, 1978, p. 45).

O Brecht número 3 relaciona-se com nosso processo por ter sido nessa época a criação de suas óperas didáticas, já emendando assim, ao Brecht número 4. Aqui chamarei -

---

<sup>7</sup> BORGES, Aderval. *Parceria de Bertolt Brecht com Kurt Weill, seu teatro, sua poesia e sua época*. Disponível em <<http://transinformacao.blogspot.com.br/2015/06/parceria-de-bertolt-brecht-com-kurt.html>>. Acesso em: 14 de abril 2017, 19h53.

livremente - essas óperas didáticas de musicais, pois, apesar de apresentarem distinções em relação a este gênero, faço referência às suas peças que possuem canções. A melhor denominação é teatro épico, porém, abrange uma enorme quantidade de peças, e aqui venho para tentar limitar as obras referenciais entre as quais se encontram *A mãe*<sup>8</sup>, *Mahagonny*<sup>9</sup> e a já citada, *Ópera dos três vinténs*<sup>10</sup>. Cito essas peças pois as três, assim como o estilo brechtiano em um panorama geral, foram referenciais para Chico Buarque escrever suas peças musicais. Como exemplo, pego a peça *Ópera do malandro*, abordando-a rapidamente, somente por ter essa conexão direta com Brecht.

‘Ópera do malandro’, de Chico Buarque, mescla os enredos de ‘Ópera dos três vinténs’ e ‘Mahagonny’, mas com um enfoque mais convencional à esquerda, colocando os grandes capitalistas como o lado ruim da humanidade. ‘A Ópera dos três vinténs’ e a ‘Mahagonny’, de Weill/Brecht, são menos dogmáticas e apresentam os conflitos sob a visão dos marginais.<sup>11</sup>

Segundo Lehmann, “Brecht está presente no estilo geral do novo teatro [...], em especial devido à aparente simplificação e inclinação didática.” (2013, p. 140). O autor chama aqui de “novo teatro” as peças e diretores que surgiram nas gerações dos anos 1960 a 1990 que, “a partir da intelectualização do teatro por Brecht, (ab)sorveram a tendência a estranhamentos, rupturas e quebra da ilusão e intuição”. Chico Buarque se enquadra nesta citação, como será visto adiante neste trabalho.

Voltarei às fases de Brecht evidenciando agora a de número 4 e seu modelo de teatro didático. Segundo Pavis “É didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar certa atitude moral ou política.” (1999, p. 386). Constituindo, assim, um teatro moralizador, político ou pedagógico. E, de acordo com o próprio Brecht “O palco principiou a ter uma ação didática [... e o teatro] passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto.” (1978, p. 48). E, ao ensinar, colocava, para aqueles que assistiam suas peças, pensamentos críticos e possibilidades de transformações da população numa tentativa de melhorar o ambiente externo, real e social, assim como seu autor

<sup>8</sup> Título Original: *Die Mutter*, escrita em 1931.

<sup>9</sup> Título Original: *Mahagonny-Songspiel*, escrita em 1927.

<sup>10</sup> Título Original: *Dreigroschenoper*, escrita em 1928.

<sup>11</sup> BORGES, Aderval. *Parceria de Bertolt Brecht com Kurt Weill, seu teatro, sua poesia e sua época*. Disponível em <<http://transinformacao.blogspot.com.br/2015/06/parceria-de-bertolt-brecht-com-kurt.html>>. Acesso em: 14 de abril 2017, 19h53.

de referência em estudos sociais, Karl Marx. Existem “camadas da população ‘que ainda não tiveram sua vez’, que estão descontentes com a situação [econômica e/ou social], que têm grande interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo” (*ibid*, p. 49).

Este caminho didático nos palcos se dava através da citação de assuntos reais, influências diretas nas vidas daqueles que iam assistir às peças apresentadas. Havia também os coros que “elucidavam o espectador acerca dos fatos para eles desconhecidos. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo” (*ibid*, p. 48), trazendo assim discussões e pensamentos críticos sobre outros lugares, tirando seu público da ignorância. O texto de Bertold Brecht *O Analfabeto Político* é, para mim, uma síntese do que o dramaturgo não gostaria que seu público fosse.

O pior analfabeto  
 É o analfabeto político.  
 Ele não ouve, não fala,  
 Nem participa dos acontecimentos políticos.  
 Ele não sabe que o custo de vida,  
 O preço do feijão, do peixe, da farinha,  
 Do aluguel, do sapato e do remédio  
 Dependem das decisões políticas.  
 O analfabeto político  
 É tão burro que se orgulha  
 E estufa o peito dizendo  
 Que odeia a política.  
 Não sabe o imbecil que,  
 Da sua ignorância política  
 Nasce a prostituta, o menor abandonado,  
 E o pior de todos os bandidos,  
 Que é o político vigarista,  
 Pilantra, corrupto e o lacaio  
 Das empresas nacionais e multinacionais.<sup>12</sup>

Brecht queria ensiná-lo, ou, ao menos incitá-lo a pensar sobre o rumo de suas vidas, questionar o que lhes era imposto, tornando-os cidadãos mais conscientes e, conseqüentemente, melhorias sociais ocorreriam. Porém, “mesmo didático, deve continuar plenamente teatro e, como tal, divertido, já porque [de acordo com Brecht] ‘não falamos em nome da moral e sim em nome dos prejudicados’.” (ROSENFELD, 2011, p. 151)

Com esses pensamentos e atitudes dramaturgias, Brecht “ajudou a politizar o teatro nacional [... e] emprestou instrumentos de análise e crítica, ideológicos e estéticos, a dramaturgos, atores e diretores brasileiros, na fase em que os palcos se tornaram praça de

<sup>12</sup> Disponível em <<http://www.planetaeducacao.com.br/porta/artigo.asp?artigo=493>>. Acesso em: 18/04/2017, 16:38.

resistência ao regime militar instalado em 1964.” (MARQUES, 2006)<sup>13</sup> E um dos elementos principais para que o que se pretendia dizer chegasse ao público, era a técnica de distanciamento. Este distanciar muitas vezes foi (e continua sendo) realizado através de formas estéticas, consistindo “em modificar nossa percepção de uma imagem literária, pois os objetos percebidos muitas vezes começam a ser percebidos por um reconhecimento” (PAVIS, 1999, p. 106). Este reconhecimento se dá através de dois fatores que se complementam. Primeiro, é gerado no público, com a quarta parede e a ilusão, uma identificação que traz afeto ou emoções. Ou seja, o público reconhece naquilo que é visto algo do seu referencial pessoal, vinculando o que é assistido com o que já vivenciou ou sentiu anteriormente, colocando-se no lugar da personagem. Após o vínculo, deve-se inserir a quebra, sendo este o segundo elemento para gerar o distanciamento e resultar na ruptura da ilusão. Essa desalienação dramática pode vir de inúmeras maneiras, através de comentários de atores, sendo gestos, falas ou materiais externos, como cartazes ou músicas, trazendo o lado crítico para aqueles que assistem.

O termo ‘distanciamento’ também pode ser chamado de ‘Efeito-V’<sup>14</sup>, ou ainda, ‘estranhamento’. Este último tem sido bastante usado atualmente já que o que distancia a plateia é algum elemento que causa estranheza, podendo ser algo novo e que não é esperado na continuidade da cena, sempre com o intuito de trazer uma reflexão sobre o que está sendo assistido. Para essa monografia escolhi o uso da palavra ‘distanciamento’ com a intenção de focar na desalienação, na quebra da ilusão criada, afastando aqueles que assistem da emoção e identificação, gerando o pensamento crítico.

Para Brecht, ainda de acordo com Patrice Pavis (*Ibid.*)

o distanciamento não é apenas estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica [... ] faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte.

Distanciamentos são possíveis através de quebras bruscas na atuação. Sua função é levar o pensamento do espectador para um local crítico, de percepção racional, deixando as atitudes e pensamentos puramente emotivos de lado. Assim, qualquer ação ou informação que tire o público do fluxo dramático da história, ou elementos externos que façam a plateia

<sup>13</sup> Texto dado em sala de aula pelo professor e também autor, Fernando Marques. *Brecht e o Brasil*. Publicado na revista *Cult* e também disponível em <<http://overtebral.blogspot.com.br/2011/02/brecht-e-o-brasil.html>>. Acesso em: 07/06/2017, 18:08.

<sup>14</sup> Do alemão ‘V-Effekt’, redução da palavra **Verfremdungseffekt**. ‘Distanciamento’ e ‘Estranhamento’ são ambos utilizados como tradução do termo alemão, que surgiu a partir de Bertold Brecht.

estranhar aquilo que está assistindo possibilitam o distanciamento. Ainda uma fala, um gesto, cartazes, vídeos, o ator como ele próprio e não mais como personagem, pensamentos e comentários sobre o que acabou de ser apresentado, também podem gerar o ‘V-Effekt’ ou ‘efeito V’. Naturalmente, de acordo com a época, localidade e costumes sociais as formas de distanciamento se modificam, dependendo daqueles que o fazem e quem assistirá. (ROSENFELD, 2011, p. 150-165)

Pavis (1999, p. 387) afirma ainda que, nos dias atuais, o discurso didático perdeu um pouco de sua força direta devido ao histórico de confrontos da arte para com a política e vice-versa. Como exemplo claro, temos este enfrentamento desde o período do próprio Bertold Brecht, que precisou se exilar nos Estados Unidos, como já dito anteriormente e, após alguns anos, o que Chico Buarque e milhares de artistas brasileiros enfrentaram em território brasileiro. Pavis encerra o assunto comentando que,

por outro lado, ficou evidente que o sentido e as mensagens nunca são dados diretamente, que eles residem na estrutura e na forma, no não-dito ideológico. A partir de então, a aliança das palavras ‘arte didática’ se revela pouco favorável a uma reflexão séria e realmente pedagógica sobre arte e sobre política.

Completo aqui com Hans-Thies Lehmann dizendo que “Hoje vivenciamos um surpreendente retorno de muitos motivos teatrais já arquivados *ad acta*<sup>15</sup>: o documentário, o tema (político), o engajamento, a moral, a indignação, a provocação, a revolta pública.” (2013, p. 141)

## 1.2. Buarquizar: distâncias, distanciamentos, caminhos e Calabar

“[T]emos que reconhecer que o teatro da atualidade se liberta cada vez mais de seu casulo meramente estético, para se tornar em uma prática social, psicológica e cultural, através de uma diversidade de modos de atuar” (LEHMANN, 2013, p. 138). Apesar de Lehmann focar na forma de atuação, transponho suas palavras para o fazer teatral como um todo. Após diversos enfrentamentos entre a política e a arte e sua esquivada da obviedade, como dito anteriormente, busco aqui a relação da ditadura para com a arte.

---

<sup>15</sup> “*Ad acta* – **Para os arquivos, arquivados** – antigamente, os documentos oficiais já utilizados e que não careciam mais de consultas eram assinalados com anotações *a.a.* ou *ad a* (*ad dacta*), ou seja, depositados em arquivos, arquivados. na pronúncia clássica fala-se como no português e pronuncia-se todas as letras, inclusive o ‘c’ de *acta*.” Disponível em <<http://blogs.odiaradio.com/auladelatim/2014/02/26/citacoes-do-direito-ad-acta-et-ad-hoc/>>. Acesso em: 18/04/17, 21:04.

Os estudos e pensamentos de Bertold Brecht foram e são fundamentais

para o teatro brasileiro de hoje, num momento difícil em que se sente a impotência de quase tudo que tem sido tentado, ao mesmo tempo que cresce a ânsia de uma renovação completa, a mais radical possível na busca de uma dramaturgia e de um espetáculo que revele a verdade, destrua a mistificação e a mentira, auxiliando a transformação da sociedade. (PEIXOTO, 1979, p. 15)

Este trecho tem uma descrição que se encaixa perfeitamente no perfil atual do Brasil e, conseqüentemente, de seu teatro, mesmo descrevendo a realidade vista no ano de 1974. Vale frisar que este livro (*Brecht - Vida e Obra*) foi provavelmente escrito concomitantemente à direção da primeira versão de *Calabar*, ou logo antes ou após ela. Este trecho explicita a visão do diretor sobre a influência sofrida pelo alemão. No ano citado, o país enfrentava um cenário ditatorial, onde a liberdade de expressão estava comprometida. Com o AI-5<sup>16</sup> funcionando ativamente, artistas e veículos de comunicação tiveram que modificar as formas de transmitir aquilo que gostariam e necessitavam. Passando para discursos metafóricos, reestruturando caminhos para conseguir, assim como Brecht, informar a sociedade e não permitir que a população se tornasse ‘analfabetos políticos’, alienados da situação que lhes estava sendo imposta.

A cultura brasileira desenvolveu-se em vários setores, como a música, o teatro, o cinema e as artes plásticas. A produção artístico-cultural modernizava-se e construía suas formas pautadas, principalmente, na busca por representar o Brasil de maneira autêntica e original, o que significava, quase fatalmente, um olhar para os problemas sociais e políticos que gritavam por mudança. (SOUSA, 2009, p. 111)

Com a medida de repressão e manipulação de informação, artistas tiveram diversas obras musicais, teatrais e literárias, barradas. Foi o caso, inclusive, de *Calabar: O elogio da traição*, escrita em 1972, após Chico Buarque voltar do período que passou exilado na Itália. De acordo com Fernanda Botton (2012, p. 106), em “dezembro [... de 1968], Buarque seria interrogado nas dependências do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e decidiria, por se sentir constrangido e perseguido pelo governo, autoexilar-se com a família na Itália”. Foi essa a ditadura que Chico Buarque continuou a enfrentar na década de 1970, ao

<sup>16</sup> “O AI-5 (Ato Institucional número 5) foi o quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro (1964-1985). É considerado o mais duro golpe na democracia e deu poderes quase absolutos ao regime militar. Redigido pelo ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva.” Este ato dava ao presidente livre poder para agir da forma que quisesse “sem respeitar as limitações constitucionais”, cassar mandatos que lhe convinha, “suspender os direitos políticos, pelo período de 10 anos, de qualquer cidadão brasileiro”. As manifestações de caráter políticos estavam proibidas, o direito de habeas corpus foi suspenso e “impunha a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas.” Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/ditadura/ai-5.htm>>. Acesso em: 21/04/17, 18:08.

voltar para o Brasil e continuar a dizer o que pensa e sente em suas variadas obras. Como o próprio disse:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda ‘ame-o ou morra’ nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o mais novo quadro, independentemente de choques ou não. ‘Muito bem, é aqui que vou viver’. Que realmente eu já estava aqui de volta. (MENEZES *apud* MARTINS, 2004, p. 2)

E essa nova realidade fez Buarque escrever, em conjunto com Guerra, sobre a traição e demais sentimentos daquela época. De acordo com Harlon Homem de Lacerda Sousa (2009, p. 110),

O teatro “brasileiro” moderno, durante a ditadura militar, passou por várias modificações e sofreu influências marcantes. Um dos dramaturgos que participaram deste momento, Chico Buarque, mais destacado por suas canções, escreveu quatro peças que traduzem esta época de maneira específica: *Roda-Viva*<sup>17</sup>, [...] *Gota D’água*<sup>18</sup>, [...] *A Ópera do Malandro*<sup>19</sup>, [...] e,] Por fim, *Calabar: o elogio da Traição*.

No início do processo, inclusive, em março de 2016, nós, da disciplina Projeto de Interpretação Teatral, ficamos em dúvida sobre a escolha de qual texto faríamos e cogitamos algumas obras de Chico Buarque. Com o teatro didático como ferramenta e o viés político pulsante, as obras de Chico Buarque nos encantaram, aproximando, assim, a turma de diplomação para seus escritos. *Gota D’água* não entrou em questão pois a professora Alice Stefânia havia montado esta peça com a turma que cursava Interpretação e Montagem no primeiro semestre de 2013. Como, temporalmente, fazia pouco tempo, preferimos, logo no início descartar esta opção. *A Ópera do Malandro*, mesmo sendo “caracterizada pela maneira como retrata, alegoricamente, ‘o esgotamento de um regime político e de uma forma de governo autoritária que não conseguiram acompanhar os movimentos sociais (...)’ como escreve Adriano Rabelo” (*apud* SOUSA, 2009, p. 111) foi abolida devido à grande quantidade de personagens, vinte, ter muitas músicas e estas serem individuais. O interessante desta peça é que foi baseada n’*A Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e que, por sua vez, baseou-se em John Gay e em sua obra *A Ópera do Mendigo*<sup>20</sup>. Porém,

<sup>17</sup> Escrita em 1968, a forma de representação marcou época, com a direção de José Celso Martinez Corrêa. A dramaturgia é mais simples se comparada às outras três peças citadas, com resoluções rápidas, história com enredo mais leve e divertido.

<sup>18</sup> Escrita em 1975 com Paulo Pontes.

<sup>19</sup> Escrita em 1978.

<sup>20</sup> Título original: *The Beggar's Opera*, escrita em 1724.

Em lugar de replicar o niilismo existente na ‘Ópera dos três vinténs’, Chico e o diretor Luís Antônio Martinez Corrêa acentuaram seus aspectos de crítica política, satirizando o clima de engodo que se armava no segundo pós-guerra, quando os Estados Unidos se confirmavam no papel de líderes do mundo “cristão e ocidental”. Propunha-se analogia do passado, os anos 1940, com a atualidade, a década de 1970, momento em que se continuava a promover, por aqui, o banquete das elites. (MARQUES, 2006)

É possível, ainda, aproveitar o que Rabelo (*apud* FEITOSA, 2012, p. 7) escreveu sobre a relação das três peças para mostrar a razão que nos interessou à primeira vista.

[...] as três tematizam essencialmente o relacionamento do ser humano com o dinheiro, mas que a *Ópera do Mendigo* trata do nascimento do capitalismo; a *Ópera dos Três Vinténs*, da decadência desse modo de produção; e a *Ópera do Malandro*, do capitalismo multinacional. John Gray satiriza a aristocracia de seu tempo, mostrando que seus negócios em nada se diferenciavam dos trambiques dos marginais da sociedade inglesa do século XVIII.

*Roda-Viva*, por sua vez, tinha uma quantidade de personagens que condizia com a turma, porém, sua dramaturgia era muito superficial e foi considerada leve e com tom mais cômico, o que não era o desejo para nossos anseios estudantis com o objetivo a peça de formatura.

Vale ressaltar que *Roda-Viva*, apesar de ser considerada cômica, apresenta instantes trágicos corroborados às canções tocadas ao fundo das cenas que se misturam ao público, deixando a sensação ilimitada, entre atores e plateia. As crises sociais estão presentes e são características durante todo o texto, como por exemplo, o drama burguês destacando “[...] a crise de consciência de um herói sem grandeza.” (RABELO *apud* FEITOSA, 2012)

Porém, essas características e destaque não foram suficientes para nos agradar a ponto de a realizarmos.

Eis então que, das obras de Chico Buarque, *Calabar: O elogio da traição* foi a selecionada e, após muitas conversas, leituras e votações internas, elegemos essa como nossa representante teatral para nossa diplomação.

Em uma entrevista com Chico Buarque e Ruy Guerra, seu parceiro de dramaturgia na obra que escolhemos para encenar, concedida na PUC do Rio de Janeiro/RJ em 1973, Chico fala sobre as diferenças de trabalhos entre as obras, comparando *Roda-Viva* com *Calabar*.

*Calabar* é um trabalho bem mais elaborado. *Roda-Viva* foi escrito, assim, em um mês, um mês e pouco, e praticamente remontado e reestruturado. *Calabar*, nós [Chico e Ruy] começamos a fazer em agosto/setembro do ano passado [1972], foi um ano de trabalho, de mudar no meio, começar tudo de novo. Não é que a gente tenha entregue o texto fechadíssimo. É um trabalho mais denso, e, por outro lado, também é um trabalho que exigiu pesquisas. É um tema histórico.

E, por ser um tema histórico, automaticamente os arquivos do passado brasileiro foram consultados, onde os acontecimentos históricos resultaram em uma releitura dos fatos através de pensamentos dos autores. Assim, as críticas que gostariam de fazer sobre o período ditatorial foram ilustrados por memórias reais.

Para Brecht (1978, p. 84)

Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. [...] Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa. Tal atitude adveio à ciência do crescimento da força produtiva da humanidade, tendo-se manifestado na arte exatamente pela mesma razão.

Os autores de *Calabar* assim fizeram, utilizando cada personagem como a representação de algum polo que gostariam de discutir, e utilizando, ainda, cada personagem como metáfora para uma forma de traição.

Ruy Guerra e Chico Buarque tiveram a ideia [de] escrever *Calabar* [...] entrelaçando passado e presente [...]. Buarque vinha de duas experiências ligadas ao teatro político-musical (*Morte e vida severina*<sup>21</sup> e *Roda-Viva*) e serviu-se delas para compor uma obra que questionava a história oficial que colocou Calabar na condição de traidor da pátria. [...] [Para a elaboração de sua obra, os autores utilizaram]: o humor farsesco calcado no teatro de revista, a fusão entre MPB e teatro objetivando a resistência política à ditadura militar, falas de duplo sentido visando ludibriar a censura, questionamento da história oficial e da identidade nacional do Brasil. [...] Somando-se a ainda certas ideias em voga no feminismo da época, pode-se perceber que *Calabar* estava bastante embebido do espírito de seu tempo. (RIBEIRO, 2002, p. 29)

E, de acordo com Homem Sousa (2009, p. 10)

O dramaturgo não é historiador, mas utiliza ferramentas próprias a este quando opta por desenvolver uma trama a partir de personalidades históricas e suas ações. O dramaturgo não é juiz, mas estrutura seu texto a partir de estratégias poéticas capazes de promover o julgamento de acontecimentos históricos causando, quem sabe, a condenação de heróis ou a absolvição de traidores. Ao produzir um texto dramático baseado numa temática histórica, o poeta constrói possibilidades de interpretação universais de um fato particular.

---

<sup>21</sup> “Auto de Natal, escrita por João Cabral de Melo Neto em 1955, que descreve as instabilidades de um retirante que abandona o sertão em busca de uma vida melhor”. (FEITOSA, 2012, p. 2, nota de rodapé)

Ou seja, os autores utilizaram os acontecimentos históricos de um momento (século XVII, quando nosso território nacional estava em formação) para demonstrarem o que pensavam e sentiam da situação atual na década de 1970 no Brasil. Não foi obrigatória a descrição exata dos fatos, e essa livre interpretação é coerente ainda nos dias atuais. As obras de Chico, principalmente as teatrais, de acordo com Feitosa (2012, p. 9) “contribuem de forma relevante à cultura brasileira, com retratos e crônicas de um povo, fruto de seu tempo, revelando a audácia dos espetáculos apresentados em tempos de ditadura e o enfrentamento da censura e do aparelho repressor”. E, como foi citado anteriormente através de Patrice Pavis sobre o sentido das mensagens não passadas diretamente, Guerra e Buarque arquitetaram uma estrutura dramaturgicamente com camadas temporais, englobando assim o que consideraram ter correlações de ações, atitudes, falas e a história propriamente dita.

Uma coisa importante de ser lembrada e comentada aqui é o fato de *Calabar* ter sido escrita originalmente, como dito anteriormente, em 1974, porém, só foi montada e apresentada realmente em 1980.

Na primeira data, Chico e Ruy procuram Fernando Peixoto<sup>22</sup> para que este pudesse dirigir o espetáculo em sua versão primária. O casal Fernando Torres<sup>23</sup> e Fernanda Montenegro<sup>24</sup> se juntaram ao grupo como produtores e, após todo o elenco selecionado e a peça ensaiada, o texto foi revisado pelo SNI<sup>25</sup> e ficou em suspensão por um período, a princípio, indeterminado. Os envolvidos continuaram os processos, alterações e acabamentos, e, mesmo não podendo documentar os ensaios, fizeram alguns para quem quisesse assistir. Como a peça criticava a ditadura e, assim como em diversas outras obras artísticas e culturais na década de 1970, teve sua estreia e consecutivas apresentações vetadas. (PEIXOTO, 1996).

A dupla de dramaturgos teve a peça *Calabar* censurada e sequer poderiam informar a quem quer que fosse, pois a notícia de censura não pôde ocorrer, como indica Harlon Sousa em sua dissertação: “[*Calabar: O elogio da traição*] ficou na História como a peça censurada que teve a própria notícia da censura, censurada. Ou, como escreve Elizabete Sanches Rocha, ‘A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra mostra que a ficção pode ter muito a dizer sobre a

---

<sup>22</sup> Até então, o diretor de *Calabar*, em 1973 (versão essa nunca realizada).

<sup>23</sup> Fernando Monteiro Torres, 1927 – 2008, capixaba, ator, diretor e produtor.

<sup>24</sup> Arlette Pinheiro Esteves Torres, 1929 – presente, carioca, atriz e produtora.

<sup>25</sup> Serviço Nacional de Informação. Foi criado em 1964 “com a função de ‘superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de Informações e Contra-Informações (*sic*), em particular as que interessem à Segurança Nacional””. Disponível em:

<<http://www.abin.gov.br/institucional/historico/1964-servico-nacional-de-informacoes-sni/>>. Acesso em: 12/05/2017, 16:37.

verdade dos acontecimentos’.” E Fernando Peixoto (1996, p. XIII) conclui, em *Duas vezes Calabar*: “A censura foi censurada, por ordens superiores.”

No intermédio da criação de *Calabar* e sua concretização cênica, Chico Buarque se aventurou em outros musicais, sempre querendo dizer algo para àqueles que também estavam sofrendo com as brutalidades ditatoriais, além de expor e criticar o que achava do período, transpondo sempre para outras temporalidades e situações.

Em 1979, já com os Atos Institucionais extintos e Figueiredo<sup>26</sup> recém chegado no poder, a dupla de dramaturgos volta a se reunir com o diretor da peça anteriormente anulada e, como diz Fernando Peixoto (1996, p. XIV)

Retomamos *Calabar*: com Chico e Ruy, análise crítica e autocrítica do texto, em sua versão original, e do espetáculo abortado realizado seis anos antes. O avanço e a maturidade das lutas populares e democráticas forçam o governo a fazer concessões. [...] Mas encenar *Calabar* agora [1980] não significa refazer o espetáculo anterior. Nem mesmo partir do texto original. Tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais, a forma de encarar a temática, ainda que esta nos pareça vigente e essencial. Revemos o texto, fala por fala, questionando personagens e estrutura. Cerca de dez horas de trabalho.

E, desta maneira, em 1980, a peça teve sua estreia no Rio de Janeiro.

---

<sup>26</sup> João Batista Figueiredo, 1918 — 1999, carioca, último presidente do Brasil no período da ditadura. Teve seu mandato estendido por seis anos.

## 2. O CALAR DE CALABAR: A PEÇA, AS ADAPTAÇÕES E NÓS.

*Calabar* foi uma peça escrita com base em um momento onde o território ainda não era chamado de Brasil. A identidade nacional começava a ser construída, assim como a própria delimitação do solo e compreensão do que estava por vir para este local e as pessoas que aqui habitavam. Com um grande vínculo histórico, *Calabar* foi uma obra “produzida a partir de personagens reais e de um acontecimento real, [...] *Calabar* é teatro, mas não deixa de ser uma reflexão sobre a História”. (SOUZA, p. 501).

Claudia Regina dos Santos comenta em sua tese *Dramaturgia Engajada no Brasil: As produções de Calabar: o Elogio da Traição e Gota D’água*, sobre o subtítulo *O Elogio da Traição*, sendo este uma alusão ao *Elogio da Loucura*<sup>27</sup>, de Erasmo de Rotterdam. O autor satiriza a doutrina católica e as supostas práticas corruptas, criticando, assim, a Renascença. Na obra brasileira ainda é possível identificar diversas semelhanças com a de Rotterdam em diversas falas. A dupla de dramaturgos abordam a traição, questionando o tema e relacionando com o período que vivenciaram no início da década de 1970. (2013, p. 59).

Pensar em traição no início da década de 1970 é propor um tema fortemente político. Estamos na era do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, apregoado pelo governo Médici. Momento de grandes feitos da nação, que serviam tanto para demonstrar sua superioridade quanto para integrá-la, desde a conquista do Tricampeonato de Futebol aos chamados “projetos de impacto” (Transamazônica, Ponte Rio-Niterói, Mobral, Projeto Rondon). Momento no qual ou se está a favor ou contra o governo, ou se é traidor da Pátria, pois país e governo confundem-se. Cartazes espalhados pelas cidades listam militares procurados, traidores dos valores da nação.

Dentre os traidores, um foi caçado com especial predileção, sendo morto em 1971: o capitão Lamarca, traidor duplo, pois além de trair o país, traiu o exército, arma na qual tinha forte influência por suas capacidades de tiro [...]. É nesse contexto que é escrita a peça, e se retoma o tema da traição. (SOUZA, 2004, p. 503)

---

<sup>27</sup> Escrito em 1509 e publicado em 1511.

Domingo Fernandes Calabar está nos livros de História como um traidor e Buarque e Guerra quiseram expor a situação e criticar esta ‘função’, perguntando implicitamente, entre falas e desfechos: Quais os critérios para ser um traidor? Tudo varia, dependendo de qual lado conta a história, ou, no caso, registra-a.

Conforme Peixoto, a peça busca na reconstituição de personagens históricos uma reflexão lúcida sobre o presente [1974], sobre o momento que o passado é revisto ‘[...] com a consciência de quem mergulha na História em busca de uma compreensão do mundo de hoje. *Calabar*, nesse sentido é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado relativo, portanto passível de interpretação, do problema e do significado de traição’. (apud SANTOS, 2013, p. 60)

Como dito anteriormente, Chico Buarque, assim como Ruy Guerra, não é historiador, porém, traz em sua obra um tema que é de pesquisa dessa área. Uma passagem de Fernando Peixoto, sobre o teatro de Brecht, se encaixa no que Buarque e Guerra propuseram, retomando também a questão do dramático e épico. “A ação de seu teatro é fundamentalmente uma ação histórica, e no plano da representação, uma ação historicizada. Seu teatro não repousa sobre o tradicional conflito, cuja ação se resume nas oposições dos personagens entre si, mas concede a primazia à fábula.” (1979, p. 14).

Sobre essa relação de proximidade entre *Calabar* e o histórico, acrescentando ainda sobre o fator político, que foi algo determinante para a existência desta peça, Sérgio de Souza diz que

O primeiro momento de aproximação entre *Calabar* e os historiadores é a colocação das indagações direcionadas ao passado a partir de uma preocupação política com seu presente. Sendo um viés que atravessa a obra, faz-se necessária uma tentativa de compreensão de como *Calabar* se inscreve na luta política da década de [19]70, a partir do levantamento de temas presentes na obra e suas articulações com o momento em que foi escrita. (2004, p. 501)

*Calabar* “é a terceira incursão do compositor no teatro e a primeira de suas obras a direcionar o olhar para a História, compreendida enquanto uma reflexão sobre o passado” (SOUZA, 2004, p. 500). E, como dito anteriormente, sofreu censura e, posteriormente cancelamento.

## 2.1. A Censura musical

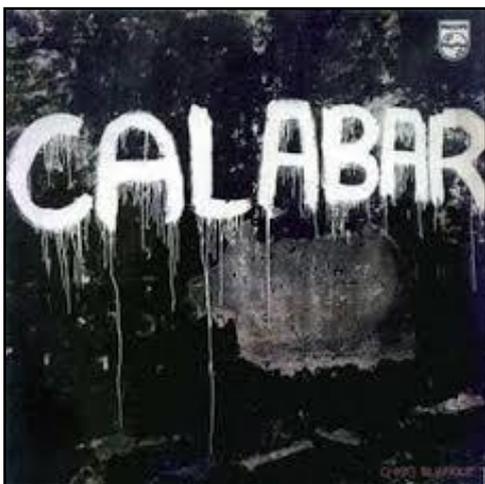


Figura 1 – Capa original de *Calabar*, 1972.



Figura 2 – Capa pós-censura, em 1972.

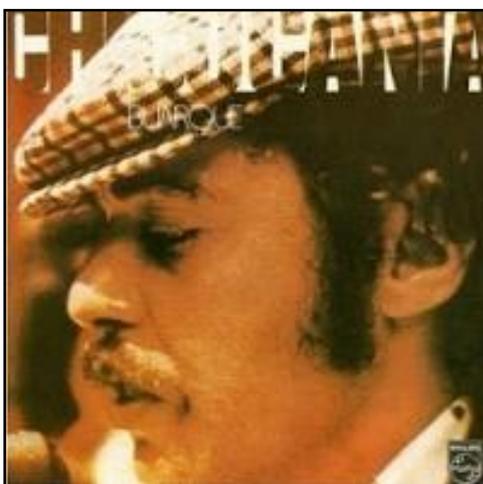


Figura 3 – Capa utilizada a partir de 1973.

Assim como a peça escrita, o álbum do musical foi censurado. “O motivo [da peça ter sido proibida] não foi revelado nem ao público nem aos artistas, mas determinou-se que Guerra e Buarque seriam qualificados de subversivos e o nome *Calabar* seria vetado até como título do disco do músico.” (BOTTON, 2012, p. 107)

Chico Buarque teria dado, a princípio, o nome do disco de *Chico Canta Calabar*, porém, como as iniciais CCC faziam alusão ao Comando de Caça aos Comunistas<sup>28</sup>, logo o título foi vetado. É importante lembrar que, em 1968, “o teatro onde se encenava a peça *Roda-Viva* foi invadido por 110 pessoas da organização paramilitar CCC [...] e, na noite de 17 de julho, os cenários foram depredados e os atores do espetáculo foram violentamente espancados.” (BOTTON, 2012, p. 106)

O álbum, teve a primeira capa (Figura 1) retirada de circulação no mesmo dia em que começou a ser vendido nas lojas. Além do CCC, o *Calabar* escrito de tinta em um muro, claramente aludem às pichações que foram feitas em tempos ditatoriais, como mostra a Figura 4, com os escritos “abaixo a ditadura” e “Fora Ditadura”, em 1968. Pela tinta estar escorrendo, pode ser referencial ao sangue derramado, em ambas as épocas assimiladas. A censura então colocou, como capa permitida, uma totalmente branca,

<sup>28</sup> Grupo com viés político de direita que tentava, então, combater os defensores da ideologia esquerdista, comunista, e seus manifestos.

com apenas o nome do cantor escrito. Por fim, no ano seguinte, o compositor optou por uma capa com seu rosto e pelo título *Chico Buarque Canta*, deixando seu sobrenome visivelmente distante do letreiro principal, sobressaindo *Chico Canta*.



Figura 4 – Pichação contra a ditadura em 1968.

Juntamente ao livro e ao encarte, letras das músicas sofreram cortes bruscos, como no caso de *Fado Tropical*<sup>29</sup> e *Anna e Bárbara*. Na primeira, o trecho “Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro.” (BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 16) teve a palavra “sífilis”, bruscamente retirada, assim como na segunda, a palavra “duas”<sup>30</sup> foi

cortada. Esta censura foi justamente no momento mais explícito sobre a relação homoafetiva entre Anna e Bárbara. Ao longo de toda a música é possível fazer esta conexão, como é percebido abaixo:

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

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

*Anna:*  
 Deixa eu te proteger do mal,  
 Dos medos e da chuva,  
 Acumulando de prazeres  
 Teu leito de viúva.  
 [...]

*Anna:*  
 Vamos ceder [enfim] à tentação  
 Das nossas bocas cruas  
 E mergulhar no poço escuro

<sup>29</sup> A música *Fado Tropical* com o corte aqui dito está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=NfjaFMah7sE>>. Acesso em: 09/06/2017, 15:53.

<sup>30</sup> A música *Anna e Bárbara* (também conhecida através do nome *Bárbara*) com o corte aqui dito está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=ZTHhD1E1kSk>>. Acesso em: 09/06/2017, 15:50.

De nós **duas**.

*Bárbara:*

Eu vou viver agonizando

Uma paixão vadia,

Maravilhosa e transbordante,

Feito uma hemorragia. [...] (BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 109-110).

Porém, no momento que é dito “duas”, com alusão a relação sexual devido ao “mergulhar no poço escuro de nós”, o veto foi certo.

Além dos exemplos dados através de palavras, o corte total da letra de duas músicas foi feito: *Anna de Amsterdã* e *Vence na Vida Quem Diz Sim* (ambas estão completas no anexo A e B, respectivamente). Um detalhe interessante da primeira é que, no lugar de “bichas”, ao escrever a peça, Chico Buarque colocou “fichas”, para que passasse pela censura da obra escrita. Funcionou.

Ambas as canções são cantadas pela prostituta, que na nossa montagem foi feita por mim. A letra de ambas fala sobre a vida de Anna, como ela chegou ao Brasil e o que fazia nesse local, sem pudores ou supervalorização. Expõe um universo que não é muito falado de forma direta e, por ser cantada na voz feminina, logo a ditadura vetou a letra por completo. Fazendo uma atualização, as letras não contam uma história de alguém “bela, recatada e do lar<sup>31</sup>”.

## 2.2. *Calabar* modificado pelos tempos

Em 1980, *Calabar: O elogio da traição* foi uma das primeiras peças a ser liberada pela anistia, sendo revisada e indo para os palcos no mesmo ano. Chico Buarque e Ruy Guerra alteraram cenas, modificando a sequência, inserindo e retirando trechos.

Como o próprio Chico Buarque falou em uma entrevista à Folha de São Paulo,

Não faço um disco quando quero, faço quando preciso. Não sei exatamente o que dita esta necessidade. Não é uma pressão de fora, é uma pressão que eu mesmo me coloco. Não sei explicar qual a sua natureza, mas a verdade é que

<sup>31</sup> “Bela, recatada e do lar” foi o título que a revista *Veja* deu para Marcela Temer, agora atual primeira-dama, mulher de Michel Temer. Considerada uma mulher ‘direita’, a reportagem fala sobre como Marcela se porta ao lado de Temer, usando roupas na altura dos joelhos, cuidando da casa e do filho enquanto espera o marido chegar do trabalho. Com uma visão que a sociedade impunha nas mulheres no início do século passado, a reportagem mostra como muitos ainda pensam ou gostariam que as mulheres agissem. Anna de Amsterdam, desde 1972, vem quebrando este padrão. Acredito que por essas razões ocorreu a censura. A personagem era ‘mal-vista’. A reportagem está disponível no link

<<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 09/06/2017, 17:38.

isso vale para todos os meus discos. Outro dia eu li que o pintor Pierre Bonnard<sup>32</sup> ia com seus pincéis para o museu onde suas obras estavam expostas. Quando o guarda não estava olhando, ele dava uma pincelada e corrigia um trabalho de dez anos atrás. Eu me identifico perfeitamente com isso.<sup>33</sup>

Apesar da obra comparada ao pintor ser um disco, acredito que esta fala se encaixe bem no que foi feito com a peça *Calabar*. Fernando Peixoto descreve a visão de Brecht sobre suas obras, o que também pode ser comparado ao compositor brasileiro e a situação de sua dramaturgia. Bertold Brecht “afirmava que um grande texto é aquele que se modifica, e citava o exemplo de Shakespeare, que ainda estava vivo quando suas obras eram alteradas em função das necessidades.” (1979, p. 15).

Após diversas lidas em sala de aula, vimos que seria necessária essa mudança no texto. Primeiro porque a montagem ficaria grande demais se feita por completo e, por termos lido as duas versões, percebemos que ordens foram modificadas e que partes de um ou de outro nos interessava. Em grande parte, seguimos o texto revisado, de 1979/80, porém, alteramos a ordem dos trechos selecionados. Cortamos algumas músicas: *Eu Vou Voltar* (BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 55), *Você Vai me Seguir* (*ibid.*, p. 79-80), *Tira as Mãos de Mim* (*ibid.*, p. 84), *Boi Voador Não Pode* (*ibid.*, p. 91), *Fortaleza* (*ibid.*, p. 104) e *O Elogio da Traição* (*ibid.*, p. 119-120); as que permaneceram na montagem foram editadas<sup>34</sup>, ficando só o essencial para o público compreender o contexto que a canção propunha. As únicas cantadas por completo foram *Cala Boca Bárbara* (*ibid.*, p. 5), *Tatuagem* (*ibid.*, p. 40-41) e *Cobra de Vidro* (*ibid.*, p. 59-60).

Em nossa primeira montagem, apresentada em junho de 2016, acrescentamos *Roda Viva*. Achemos que os conteúdos tratados na música se relacionava com a peça, porém, foi usada como transição de cena e acabou não dando o efeito desejado. Queríamos relacionar com a ditadura, cada ator fazendo uma posição de tortura, enquanto cantávamos. Tínhamos que manejar duas mesas grandes, montar sacos de pano com folhas dentro, além de cantar e encenar. A imagem e o canto ficaram fracos e, após retornos desta primeira apresentação, preferimos tirar a música e manter somente o que tinha em *Calabar*. Por fim, a transição entre atos ficou como parte da cena, como moradores da cidade vendo Nassau chegar, comentando sobre tal situação e organizando os objetos para tal.

<sup>32</sup> Pierre Bonnard, 1867–1947, francês, pintor, integrante do grupo *Nabis* (*Les Nabis*) e participante do movimento artístico pós-impressionismo.

<sup>33</sup> Entrevista a Augusto Massi. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/18/ilustrada/6.html>> Acesso em: 17/05/2017, 18:36.

<sup>34</sup> A lista com o título das canções que permaneceram está no anexo C.



Figura 5 - Coro primeira versão (junho/2016)



Figura 6 - Coro segunda versão (outubro/2016)

Quando definimos o texto, pensamos em trabalhar majoritariamente com coro, dando ênfase em momentos que acreditávamos ser importantes, tendo um corifeu e os outros reforçando o discurso. Sem personagens fixos e o máximo possível de cenas com distanciamentos, queríamos retratar a história sob duas perspectivas: o das personagens e o nosso como grupo, já que não concordávamos com grande parte do discurso pessoal de algumas personagens. Esse desacordo se baseava no fato de algumas personagens defenderem a posição de que é possível fazer qualquer coisa para se ‘vencer na vida’, como a índia caçar índios ou o negro atirar em irmãos para adquirir patentes. Em relação aos momentos de coro, não aconteceram tanto como gostaríamos no início do processo.

Mantivemos as composições de cena com mais pessoas, porém, como personagens. Poucos foram os momentos em que os atores se colocaram como personas, sendo apenas o reforço do discurso para uma determinada cena, como era a ideia inicial. Por fim, o coro acabou existindo apenas para dar mais volume durante a execução das músicas, ou quando na rubrica dizia para todos cantarem.

Diferente da questão do coro, o distanciamento foi possível e aconteceu em diversos momentos. Houve comentários dirigidos ao público, como na parte em que os heróis se apresentam (*ibid.*, p. 42-55). Victor Hugo, Luisa, Henrique e Lucas se colocavam em cena narrando ao público o que havia ocorrido com suas personagens, quais destinos tiveram e como ficaram registrados na história de nosso país. Colocamos elementos cotidianos e contemporâneos, como caixinha de som quando o Nassau desembarcava ou a música *Anna de Amsterdã* cantada com uma batida de funk carioca. Associamos diretamente Brasília em diversos momentos, como quando Nassau fala da construção da cidade e perguntava qual nome colocar eu, como Anna, respondia “Brasília!!!”. Ou ainda, a própria sonoplastia, que

tinha instrumentos eletrônicos, dando um outro aspecto para as canções de Chico Buarque. Esses são alguns dos exemplos de formas que tentamos distanciar o público, para que não se afeiçoassem à história e personagens.

Para enfatizar o que queríamos dizer, trabalhamos com a inserção de questões atuais, para demonstrar que a situação estava acontecendo novamente. Acreditamos que, com essas referências contemporâneas alguns trechos teriam uma melhor leitura do público. Como exemplo, o texto fala sobre a criação de Recife (*ibid.*, p. 63-74) e nós fazíamos alusão à construção de Brasília. Acreditamos que Chico Buarque se referia à criação da capital no trecho da fala de Nassau: “Aqui devemos plantar a cabeceira da ponte. De pedra, tudo de pedra da melhor qualidade. Vinte e cinco pilares no rio vão sustentar a ponte que faz assim... (Descreve arcos com a mão.) Assim... assim... até a outra cabeceira do lado de lá, de pedra, é claro”. (*ibid.*, p. 69). Porém, escolhemos não deixar hipóteses sobre onde é, definindo o imaginário do espectador.

Alguns atores interpretaram personagens distintas em cada ato. No meu caso, como Anna de Amsterdam aparece nos dois atos, fiquei apenas com essa personagem.

### **2.3. Anna de Amsterdam**

*Calabar* foi uma peça criada com personagens reais e históricos, porém, “é conveniente retomarmos alguns parâmetros assumidos pelos envolvidos no ato de criação: as personagens existiram, o tema existiu, a única personagem assumidamente ficcional é a prostituta Anna de Amsterdam, tida como modelo, ou somatório, de personagens reais.” (SOUZA, 2004, p. 501). Devido a este fato, tive dificuldade de encaixar ou criar detalhes para Anna em alguns momentos, pois não tinha uma pessoa real, histórica para me apoiar como inspiração, que era o caminho que a peça estava tomando com os outros atores.

Acredito que Anna de Amsterdam tenha sido criada, na dramaturgia de Chico Buarque, como um fio condutor. Ela está presente em quase todas as cenas, mesmo que só fisicamente, cantando a maior parte das canções. Ela expõe as situações, como na canção *Vence na Vida Quem Diz Sim* (anexo B), onde os heróis se apresentam e ela canta as ambições de cada um e as compara com as próprias vivências, mostrando a razão deles terem vencido na vida. Em nossa primeira versão, deixamos dois trechos dessa canção, onde eu cantava uma parte e Victor Hugo (Henrique Dias), Luisa (Clara Camarão) e Pedro (Sebastião do Souto) as outras.

A princípio a deixamos em seu lugar original, com dois trechos sendo cantados (BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 43, 46). A música surgia aqui para contrapor a fala dos três. Enquanto eles defendem, em seus textos, as atitudes tomadas para ‘vencerem na vida’, Anna canta o que fizeram ou sofreram para que isso acontecesse. Entra aqui um comentário da personagem como distanciamento (canção), para que as pessoas reflitam sobre. O terceiro trecho (*ibid.*, p. 52) foi colocado ao final da peça para enfatizar a ideia de vencer na vida. Na segunda versão da montagem, apresentada no final do 2º semestre de 2016, retiramos as que cantávamos no meio acreditando que o trecho final daria mais impacto aparecendo apenas no encerramento.

Como Elzimar Ribeiro cita sobre a personagem, “Anna não está limitada a viver seu drama pessoal, sua função é como um espelho que deforma e desvenda outras personagens, revelando o quanto elas também têm de vendidas e conformistas, ou seja, ‘prostitutas’.” (2002, p. 117). E as canções eram o recurso que Anna de Amsterdam tinha para ser e fazer esse espelho. Com a retirada dessas, tive que me apegar no outro ponto dela na peça que é acolher a Bárbara. Acredito que o caminho que tomou a personagem foi infeliz, pois, a partir das propostas levantadas no início do ano durante os exercícios, a ideia era abordar mais questões da ditadura, focando no abuso com o corpo feminino e as demais torturas. Como as únicas cenas que permaneceram na dramaturgia final eram as contracenadas com Bárbara, diversas imagens se perderam no processo.



Figura 7 - Cena final, sem água.

Apenas em um momento da peça permaneceu essa ideia, quando Frei Manoel do Salvador tortura Calabar a mando de Mathias de Albuquerque. Anna e Bárbara (que estavam embaixo das mesas, onde foram presas na cena anterior) se contorciam e se debatiam no espaço enquanto o Frei se distanciava, fazendo assim alusão à violência exercida sobre Calabar. A ideia inicial era para ser juntamente com água, que foi como eu tinha proposto e foi apresentado no 1º semestre de 2016, porém o espaço cedido para a apresentação no segundo semestre não permitia água no chão. Conseguimos linóleo, mas como nunca tínhamos ensaiado com ele e as rodinhas das mesas não estavam rodando bem, decidimos retirar a água e fazer somente com o corpo, como é possível ver na Figura 7.

Essa provocação com água, no entanto, permaneceu no início da peça, no qual cada ator fazia no foyer do teatro, um duo entre personagem e persona. Nesse momento éramos livres para dizer e realizar ações com o público, relacionados com a personagem de cada um. Eu-Anna de Amsterdam vinha para o espaço com uma garrafa cheia de água (Figura 8). Todo momento que ia falar algo, a garrafa vinha a boca para impedir esta ação. Progressivamente, a intensidade crescia e, por mais que eu-Anna tentasse falar, a água impedia. No final, a desistência de fala ocorria mesmo com a garrafa longe. Entremeio a isso, havia momentos



Figura 8 - Eu-Anna de Amsterdam no foyer do teatro com a garrafa e a água.

onde a boca procurava a água, por também precisar dela.

Para compensar os discursos de Anna que não foram ditos, selecionamos um trecho que só está na primeira versão da dramaturgia de Chico Buarque e Ruy Guerra, o ‘off poético’ de Anna de Amsterdam (já editado por Yuri Fidélis<sup>35</sup>):

*Anna:*

Homem você sabe como é. Passa duas semanas na guerra, chega, puxa uma espada desse tamanho e aí você diz, bem, chegou a minha vez, me estoca, e ele só dando tiro pro ar... daí você tira a roupa e ele fica todo excitado, mas não é porque você está nua, é porque ele acertou um índio e vai por aí, e te confunde com um índio, e te dá uma paulada e te confunde com o carrasco e te pede pra bater nele até cansar e dorme e ronca e você cutuca ele... E ele nada, sozinho. Vamos, homem, acorda... dá-lhe macho, cadê tua espada? Dia seguinte ele acorda como se tivesse feito proezas. Veste a farda, faz uma continência e volta para sua guerra. Uma mulher precisa de carinho...

Além de dar mais evidência para Anna, achei essa fala interessante por expressar bem o pensamento da personagem sobre o que enfrentava e como via toda a situação, já que parte de seu discurso tinha ido para boca de todos em cena, passando outra mensagem e não sendo mais a fala da prostituta.

Vale atentar “para o fato de que é Anna de Amsterdam a figura principal dos banquetes e orgias encenados durante o enredo. Além disso, é ela que canta, com todas as metáforas possíveis, a música [*Não existe pecado ao Sul do Equador*]” (BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 63)...]. Sendo assim, Anna representa a alegria e a sexualidade plena: o pecado safado, o realizado pelas pessoas inundadas por riachos de amor, o dos que, sendo brasileiros ou estrangeiros, se lambuzam e gozam nos prazeres dos órgãos sexuais. (BOTTON, 2012, p. 119)

<sup>35</sup> O Yuri ficou responsável de fazer as mesclas da peça, assim como o melhor arranjo de cenas e cortes.



Figura 9 - 1º encontro de Anna e Bárbara.



Figura 10 - 2º encontro de Anna e Bárbara.

Essa afirmação de Fernanda Botton explicita o que exponho no parágrafo anterior. Porém, utilizamos essa música para ressaltar o acordo de Frei e Nassau, mostrando que o interesse rege as atitudes que permeiam a peça, e que vale tudo para conseguir o que se quer. Realizamos no palco um carnaval, movendo a mesa onde ambos ficavam, cantando esta música e já posicionando para a cena que viria na sequência.

Já a música *Anna de Amsterdã*, permaneceu, porém foi deslocada do primeiro para o segundo ato. Na primeira apresentação, em junho de 2016, ela não tinha sido montada ainda, portanto apresentamos sem ela. Esse fator fez com que algumas pessoas não compreendessem quem era aquela figura. Como a peça tende para o épico, algumas personagens se apresentam e a canção aqui citada é a forma com que Anna se mostra, contando um pouco de sua história. Em nossa versão a apresentação ficou quase no final. Conseguimos colocar um sentido nesta função, sendo como se o Nassau a apresenta-se para suprir as necessidades dos homens que ali estavam para construir a cidade desejada. Porém, mais uma vez seu discurso perdeu força, já que, na versão original ela é apresentada no início, após uma fala de Mathias de Albuquerque condenando Calabar, onde ele diz todas suas nomeações e ela, em contraponto, cita as suas, introduzindo a canção e enfatizando, assim, “a semelhança existente entre ambos. Ela se prostituiu com os homens, ele se prostituiu com o poder.” (RIBEIRO, 2002, p. 118).

Ainda sobre a mesma canção, uma modificação que propus foi de transformar o ritmo em funk, o que se manteve até o final. Essa proposta foi feita com o objetivo de atualizar o ritmo, além de trazer para esse universo, que muitas pessoas adoram, mas não assume por ser considerado marginal. Anna é estrangeira e, para demonstrar isso até em sua canção, a melodia foi alterada para que saísse do universo sonoro de Chico Buarque. Além disso, como Anna é a única personagem ficcional, pode ter uma liberdade maior e cantar a música com a alteração rítmica, não sendo um prejuízo para tal. Porém, como resultado final, ficou

meramente estético, onde a cena por completo, atuação e som, ficaram mais ilustrativos do que realmente mostrando a realidade e o discurso que eu gostaria de ter construído.

Como o vínculo com Bárbara foi o ponto alto em nossa versão de *Calabar: o Elogio da Traição*, é interessante frisar que, no início



Figura 11 - Canção *Anna de Amsterdã* sendo executada como funk.

uma é o oposto da outra: Bárbara é mulada, Anna é holandesa. Bárbara é a mulher apaixonada que só se entrega por amor, Anna se entrega a qualquer um que lhe pague. Bárbara luta e questiona, Anna se conforma e prega a submissão como estratégia de sobrevivência. Em comum, o fato de que as duas ocupam posições marginais na sociedade e no discurso histórico. (*ibid.*, p. 120)



Figura 12 - As duas se beijando após a canção *Anna e Bárbara*.

E nos braços da holandesa foi onde a brasileira encontrou apoio e afeto, ficando juntas talvez, mais pelo carinho e amizade que desenvolveram, além de Bárbara estar farta de sofrer por homens. Acredito que nos dois momentos em que contracenam - primeiro, no qual Anna a convence de ir com ela, segundo, no qual elas terminam juntas - conseguimos incorporar tais sentidos.

Anna de Amsterdam, entre canções, falas e ações, foi uma personagem difícil, porém interessante. Com muitas partes deixadas de lado para não prolongar demais a duração do espetáculo, dei o que pude para a personagem, que me levou a realizar uma boa pesquisa sobre a história do nosso país, desde a construção até os dias atuais, permitindo compreender como o processo de criação de nossa cultura e demais caminhos tomados nessas terras se repetem continuamente. Anna de Amsterdam, assim como o espetáculo *Calabar: o Elogio da Traição* realizado, fizeram-me perceber que há um ciclo político e social que se repete e que, com o discurso escrito, falas e alusões para um público, é possível (re)pensar o rumo do país e das vidas e escolhas pessoais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Calabar: o Elogio da Traição* é uma peça escrita em 1974 e revisada em 1979, que retrata a história e mostra características presentes em nossa cultura desde que este território se tornou Brasil. Com o tema traição em foco, os autores Chico Buarque e Ruy Guerra utilizaram a história de Domingo Fernandes Calabar, que mudou do lado lusitano para o flamengo durante as invasões holandesas no século XVII, relacionando as duas épocas: a retratada, a do contexto em que foi escrita e ambas correspondem aos tempos atuais. Escolhida por nós da disciplina Diplomaciação em Interpretação Teatral no primeiro semestre de 2016, essa dramaturgia mostra como os acontecimentos são cíclicos e que, desde nossa formação, a tendência histórica acaba indo para um mesmo ponto: interesses pessoais.

Estes interesses se confundem com a traição, já que ser considerado traidor ou não é uma variável daquele que acusa. Essa traição pode ser vista de diversas maneiras e abordada de inúmeras formas, mostrando, principalmente, como o discurso pode mudar de acordo com quem está no poder, qual o interesse maior e a manipulação da população.

[N]a peça *Calabar*, fala-se de tortura, de delação e de omissão, mas um leitor/espectador que não esteja atento à situação histórica da época não vincularia, sequer por metáforas, [(as alusões que os autores fazem na dramaturgia) ...] Isto nos leva a uma outra questão: além de denunciar o que ocorria na época, a peça quer discutir a culpabilidade de todos que vivem em momentos históricos de extrema violência. (BOTTON, 2012, p. 112).

Pode-se dizer que “a peça representou ‘um dos marcos mais rumorosos de todos esses anos de luta entre teatro e a censura’”. (MICHALSKI *apud* MARTINS, 2004, p. 6). O tema discutido na dramaturgia incomodou profundamente os militares, a obra foi vetada um dia antes de sua estreia e trazia, em seu discurso, o que muitos pensavam e gostariam de apontar publicamente. Chico Buarque e Ruy Guerra, ao vivenciarem a ditadura e suas sequelas, sentiram a necessidade de compartilhar seus anseios e percepções do período vivido. A censura da obra encenada não foi suficiente, expandindo-se para o álbum que continha as músicas da peça, proibindo palavras em algumas canções e vetando outras por completo, além de sua capa que continha o título de *CCC - Chico (Buarque) Canta Calabar* e se transformou em *Chico (Buarque) Canta*.

Para abordar e trazer reflexões sobre o que estava sendo dito, os autores escolheram a vertente épica, colocando canto, cenas independentes, momentos dramáticos e apresentação dos personagens. Esta abordagem tem forte influência do teatro de Bertold Brecht, o qual influenciou Chico Buarque em diversas peças e, em especial, na *Ópera do Malandro*, que é uma leitura brasileira da peça do teórico alemão *Ópera dos Três Vinténs*, ambas inspiradas na obra de John Gay *Ópera do Mendigo*.

Brecht e Buarque passaram por fortes experiências na vida, levando-os a escrever para compartilhar o que pensavam. O primeiro focou, ao longo da carreira, em trazer as discussões pertinentes para que o público questionasse a realidade vivenciada, não aceitando o que lhes era imposto por quem estava no poder. Já o segundo, utilizou suas obras mais para expor o que lhe incomodava em sua realidade. Ambos fomentaram o pensamento crítico daqueles que assistiram suas obras.

*Calabar*, especificamente, mostra, como dito anteriormente, a relação de três épocas. Esta peça tem muitos referenciais e, por isso, para nós foi um desafio cortá-la, desapegar de cenas e músicas. A estrutura dela é complexa e densa, e decidimos alguns trechos para evitar o excesso de informações e referências, uma que acrescentamos pontos que vinculam com o tempo atual. Ainda, algumas cenas tínhamos de explicar, pois os acontecimentos já não fazem mais parte do nosso imaginário. Por ser uma peça épica, os pontos de acréscimo foram inseridos com facilidade, pois os atores podiam fazer comentários através de quebras, ações e olhares. O distanciamento trouxe o efeito desejado, retirando o público do simples acompanhamento da dramaturgia para um questionamento do que era mostrado. Contudo, em nossa primeira versão ainda tínhamos cenas para colocar e a peça já estava com uma duração longa. No segundo semestre revimos o que parecia já estar bem construído e o que parecia excessivo que já havíamos produzido, retirando, modificando ordens e então, inserindo o que necessitava para terminarmos de contar a história.

É possível alterar uma dramaturgia já existente e atualizá-la, principalmente quando a obra escolhida traz um viés épico e permite isso com facilidade. Porém, em nosso processo percebi que, por mais que isso seja possível, deve-se pensar com cuidado do por que e como fazê-lo e não somente realizar uma alteração porque o texto está longo demais ou situações semelhantes. A escolha de qual ponto da dramaturgia queríamos abordar foi levantada, porém, o caminho que tomou não foi o mais feliz que poderia ter seguido.

Anna de Amsterdam é um exemplo claro destas escolhas. Para tentar criar um efeito de coro e potência para as músicas, o discurso dela foi reduzido a ajudar a Bárbara a superar seus problemas, e não mais contrapor as traições de cada personagem. As mudanças da ordem de cenas fez com que a recepção do público desta personagem ficasse prejudicada, além de sua representação simbólica também ser afetada. Anna de Amsterdam, entre tantas personagens e personificações, representa a margem da sociedade, o que todos querem mas, ao mesmo tempo, não assumem. A holandesa expõe, na obra escrita, os pontos fracos e visões sem filtros do que cada um da peça faz ou pensa. Com isso, é possível dizer que, em um geral, as mudanças dramáticas feitas por nós cumpriram a função de passar a essência da história de Buarque e Guerra, porém, com ressalvas quanto às personalidades de cada personagem.

Pode-se dizer que também não ficou panfletário, pois cada personagem mostra um lado e sempre tomamos o cuidado para não levantar bandeiras que defendessem partidos políticos ou pessoas. Não estávamos advogando a favor de uma causa específica ou dando respostas, e sim mostrando que existem situações que precisam se modificar ou melhorar em função da população.

Para expor nossos anseios, o distanciamento foi fundamental porque mostrava que não concordávamos com o que estava sendo apresentado. Porém, para a peça não ficar excessivamente explicativa, foi necessário o corte de trechos além dos quais desejávamos retirar para diminuir a duração da apresentação, senão muitas ressalvas seriam acrescentadas no texto e voltaríamos a mesma extensão.

O processo, ao longo do ano de 2016 foi intenso, pois tivemos o ‘impeachment’ de uma presidente, procedimentos ilegítimos vindos daqueles que deveriam governar a nosso favor, diversos protestos, ocupações e manifestações. Todos esses fatores afetaram nossos ensaios e criação diretamente, pois queríamos abordar tudo o que estávamos vivendo e pensando, assim como Bertold Brecht e Chico Buarque.

Acredito que, mesmo com desvios no percurso, algumas dificuldades cênicas e dramáticas, *Calabar: o Elogio da Traição* foi um projeto importante para o momento vivido. De um modo geral, alcançamos o que desejávamos. Pessoas vieram até nós, após a apresentação no segundo semestre, expondo o que haviam compreendido e compartilhando apoio às causas citadas na obra. Pensamentos e discussões sobre o assunto surgiram, fazendo com que o trabalho atingisse o seu objetivo inicial: a crítica e indignação do que passamos e continuamos vivenciando em nosso país política e socialmente.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas:

BOTTON, Fernanda Verdasca. *Calem-se Bárbaras: As traições discutidas em Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra*. In: *Miscelânea*, Revista da Pós-Graduação da UNESP (Universidade Estadual Paulista) Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras. Vol. 12, p. 105-122, Assis, SP. Jul.- dez. 2012.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld; trad. Fiana Pais Brandão – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: O elogio da traição*. – 21. ed. com texto revisto e modificado pelos autores. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cala Boca, Bárbara*, entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra, editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973. In: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: O elogio da traição*. (1979) – 21. ed. com texto revisto e modificado pelos autores. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Calabar: O elogio da traição*. (1973) – 8. ed.– Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

FEITOSA, Amanda Araujo Pombo. *Chico Buarque e seu teatro em tempos de ditadura*. Revista REGS, Educação, Gestão e Sociedade: Revista da Faculdade Eça de Queiros, São Paulo, Ano 2, número 8, dez. de 2012.

HORTA, Mauricio. *Dossiê Superinteressante – 21 mitos sobre a ditadura militar*. São Paulo: Abril, ed. 365-A, set. 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Esqueço sempre meu rosto - Brecht, o Artista de várias identidades*. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Org.: Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva; Coord.: Marta Isaacsson. — 1. ed. — Porto Alegre, RS : ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas : AGE, 2013.

MARTINS, Christian Alves. *Calabar - O Elogio da Traição de Chico Buarque e Ruy Guerra: o processo histórico enquanto alegoria do presente*. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História - O lugar da História*. ANPUH/SP-UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de set. de 2004.

MENEZES, Washington Mota. *A memória discursiva de Calabar*. In: *Revista Cadernos de Estudos e Pesquisas do Sertão*, Quixadá, vol.1, n.1, jul. – dez. 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob dir. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Duas vezes Calabar (DATAS)*. In: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: O elogio da traição*. (1980) - 21. ed. com texto revisto e modificado pelos autores. –Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Brecht – Vida e obra*. (1973) – 3. ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. *A reescrita da história em Calabar, o Elogio da Traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. 2002. Dissertação (Mestrado - em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. – 6. ed. – 2. reimpr. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, Cláudia Regina dos. *Dramaturgia engajada no Brasil: as produções Calabar: o Elogio da traição e Gota d'água*. Tese (Doutorado - em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca-SP: Universidade Estadual Paulista, 2013.

SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. *Tradição e traição no drama histórico: Calabar em revista, no teatro de Chico Buarque*. Dissertação (Pós-graduação - Mestrado - em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

SOUZA, Sérgio Alves de. *Duas vezes Calabar — 1932/1973*. In: *Cultura e Poder: O Golpe de 1964 — 40 anos depois*. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, vol 29, n.2. Pgs. 499-512. São Paulo, dez. de 2004.

### **Virtuais:**

AGÊNCIA BRASILEIRA DE INTELIGÊNCIA. *1964 – Serviço nacional de informações (SNI)*. Disponível em: <<http://www.abin.gov.br/institucional/historico/1964-servico-nacional-de-informacoes-sni/>>. Acesso em: 12 de mai. 2017

BORGES, Aderval. *Parceria de Bertolt Brecht com Kurt Weill, seu teatro, sua poesia e sua época*. Disponível em <<http://transinformacao.blogspot.com.br/2015/06/parceria-de-bertolt-brecht-com-kurt.html>>. Acesso em: 14 de abr. 2017.

BRECHT, Bertold. *O analfabeto político*. Disponível em <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=493>>. Acesso em: 18 de abr. 2017.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque completa 50 anos amanhã*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de junho de 1994. Entrevista a Augusto Massi. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/18/ilustrada/6.html>>. Acesso em: 17 de mai. 2017.

FILMOW. *Fernanda Montenegro*. Disponível em: <<https://filmow.com/fernanda-montenegro-a25369/>>. Acesso em: 12 de mai. 2017.

FILMOW. *Fernando Torres*. Disponível em: <<https://filmow.com/fernando-torres-a87838/>>. Acesso em: 12 de mai. 2017.

LINHARES, Juliana. *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”*. Veja online. 18 de abril de 2016. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 09 de jun. 2017.

MARQUES, Fernando. *Brecht e o Brasil*. Revista Cult. Ago. 2006. No site: 10 de fev. 2011. Disponível em: <<http://overtebral.blogspot.com.br/2011/02/brecht-e-o-brasil.html>>. Acesso em: 07 de jun. 2017.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *Pichação “abaixo da ditadura” (1968)*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/>>. Acesso em: 09 de jun. 2017.

NANDÉ, Fernando. *Citações do direito – Ad Acta et Ad hoc*. 26 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://blogs.odiarario.com/auladelatim/2014/02/26/citacoes-do-direito-ad-acta-et-ad-hoc/>>. Acesso em: 18 de abr. 2017.

PORTAL DE PESQUISAS TEMÁTICAS E EDUCACIONAIS, Sua Pesquisa.com. *AI-5 (Ato Institucional número 5)*. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/ditadura/ai-5.htm>>. Acesso em: 21 de abr. 2017.

REVISTA LA FUNDACIÓN. *Retrospectiva da obra de Pierre Bonnard, o pintor da felicidade*. Disponível em: <<https://revistalafundacion.com/septiembre2015/pt-pt/a-mostra/>>. Acesso em: 17 de mai. 2017.

1001 DISCOS BRASILEIROS. *Chico Canta (Calabar: o Elogio da traição)*. 29 de dezembro de 2015. Disponível em: <<http://1001br.blogspot.com.br/2015/12/chico-canta-calabar-o-elogio-da-traicao.html>>. Acesso em: 01 de jun. 2017.

#### **Sonoras:**

\_\_\_\_\_. CD *Chico Canta (Calabar)*. Universal Music Ltda, 1973.

## Apêndice A – Personagens Fundamentais em *Calabar: o Elogio da Traição*

**Anna de Amsterdam:** Prostituta veio da Holanda para tentar a sorte no ‘novo continente’. Anna expõe os desejos das outras personagens através de comentários e canções. Apaixonada por Bárbara, Anna a protege, a acolhe, a seduz e tenta fazer com que esqueça Calabar.

**Bárbara:** Mulher de Calabar, luta para que a memória e as ideias do marido permaneçam vivas mesmo depois que ele é condenado e morto. Após a morte, ela conhece Anna e torna-se prostituta. Envolve-se com Sebastião do Souto porque vê nele um pouco do que Calabar era. Por fim, decide ficar com Anna de Amsterdam.

**Felipe Camarão (Clara Camarão):** Índio, considerado herói da pátria pelos brancos, converteu-se ao cristianismo e luta contra a própria tribo em busca de reconhecimento europeu. Preferiu aliar-se aos portugueses para sobreviver.

**Frei Manoel do Salvador:** Português, veio para doutrinar aqueles que viviam em território pernambucano. Sempre apoiando quem está no poder, Frei sempre favorece o lado que lhe retribui melhor.

**Henrique Dias:** Negro, considerado herói da pátria pelos brancos, luta contra o próprio povo em busca de patentes. Capitão do mato, caça os escravos que fogem. Acredita que assim se tornará um preto ‘embranquecido’.

**Holandês:** Aparece para negociar com Mathias territórios nacionais e a entrega de Calabar.

**Maurício de Nassau:** Príncipe holandês que vai para Pernambuco para governar após as terras terem o domínio flamengo. Chega prometendo unir povos, construir e modernizar o território. Logo vai a falência pela má administração e volta para a Europa.

**Mathias de Albuquerque:** Governador-geral de Pernambuco, português nascido em solo ‘brasileiro’, Mathias aparece na peça decadente, após ter perdido diversos territórios. Burla as leis e manda enforcar Calabar, por ter traído sua confiança.

**Sebastião do Souto:** Como Calabar, Souto transita entre tropas portuguesas e holandesas, escolhendo quem está no poder no momento. Apaixonado por Bárbara. Sebastião quer tudo o que um dia foi de Calabar. Morre no final por ter traído a Holanda.

### Anexo A – Canção *Anna de Amsterdã*

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

Sou Anna das loucas.

Até amanhã

Sou Anna

Da cama, da cana, fulana, sacana,

Sou Anna de Amsterdã.

Eu cruzei um oceano

Na esperança de casar.

Fiz mil bocas pra Solano,

Fui beijada por Gaspar.

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 Amsterdã.

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 Amsterdã.

(BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 34-35)

### Anexo B – Canção *Vence na Vida Quem Diz*

*Anna:*

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 chicote,

Olha bem pra mim.

Vence na vida quem diz sim,

Vence na vida quem diz sim.

[...]

Vence na vida quem diz sim,

Vence na vida quem diz sim.

Se te jogam 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.

Bárbara, vamos embora.

[...]

Vence na vida quem diz sim,

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.

Se te incham a barriga

De feto e lombriga,

Nem por isso compra briga,

Olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim,

Vence na vida quem diz sim...

Agora vamos Bárbara.

(BUARQUE; GUERRA, 1996, p. 43,46,52)

**Anexo C – Lista das canções no resultado final de *Calabar***

Ordem de acordo com a aparição na versão apresentada por nós no 2º/2016:

- 01) Cala a Boca, Bárbara
- 02) Fado Tropical
- 03) Tatuagem
- 04) Cobra de Vidro
- 05) Anna de Amsterdã
- 06) Não Existe Pecado ao Sul do Equador
- 07) Anna e Bárbara
- 08) Vence na Vida Quem Diz Sim