



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Martim Vicente da Cunha Silva

**Quem foi Calabar ? ou Com quanta História se faz uma traição?**  
**Interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas**

Rio de Janeiro  
2009

Martim Vicente da Cunha Silva

***Quem foi Calabar ? ou Com quanta História se faz uma traição?***  
**Interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Rio de Janeiro  
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B917 Silva, Martim Vicente da Cunha.  
Quem foi Calabar ? ou Com quanta história se faz uma traição?:  
interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas / Martim  
Vicente da Cunha Silva. – 2009.  
110 f.

Orientador: Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Buarque, Chico, 1944-. Calabar : o elogio da traicao. 2.  
Buarque, Chico, 1944- – Personagens – Teses. 3. Teatro brasileiro –  
História e crítica – Teses. 4. Leitores – Reação crítica – Teses. I.  
Borba, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação

---

Assinatura

---

Data

Martim Vicente da Cunha Silva

*Quem foi Calabar ? ou Com quanta História se faz uma traição?*  
**Interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 18 de março de 2009

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Maria Antonieta J. de O. Borba (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz  
Departamento de Letras da PUC-Rio

---

Prof. Dr. Júlio Cesar França Pereira  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro  
2009

*Dedico às Artes  
Cênicas, à  
Música, amores de  
minha vida. E às pedras  
de meu caminho, que  
me impelem a  
permenecer vivo, e  
caminhando.*

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, cujos valiosos ensinamentos contribuíram para a dúvida. Fundamental para minha formação acadêmica e pessoal. Em especial à Profa. Dra. Maria Antonieta Jordão de O. Borba, pelos momentos em que acreditou, e pelos que não. Também agradeço a todos os familiares e amigos por seu carinho, amizade e fé em mim, sempre. Um especial agradecimento a: Gisele Mendonça, Laura Zacharias, Maria Aparecida da Cunha, Maria Celi da Cunha, Marcelo dos Santos, por tudo e por serem sempre tão especiais em minha existência. Esse trabalho, com suas eventuais falhas e qualidades é fruto de cada um de vocês. Saúde!

O artesão da voz tece na tela textual imagens de um ruído crítico diante do silêncio alienante. Como o galo cabralino, ele, sozinho, não tece uma manhã. Para que o amanhã, metaforizado na manhã tecida entre todos os homens, se levante tenda, se construa toldo, se projete tecido tão aéreo, há que ser lançado pela voz como flecha para a utopia dos desejos. A voz do artista resiste, como Sherazade, ao seu próprio silêncio, lutando contra o tempo, recriando a vida como caleidoscópio na trama das palavras.

*Júlio Cesar Valladão Diniz*  
(In: *FERNANDES*, 2004. p.270-271)

## RESUMO

SILVA, Martim Vicente da Cunha. *Quem foi Calabar ? ou Com quanta História se faz uma traição?*: interpretações provocadas por imagens teatrais buarqueanas. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta dissertação refere-se a uma pesquisa de natureza crítica sobre a literatura de Chico Buarque, mais especificamente, o *corpus* que compreende a peça *Calabar-o elogio da traição* (1975). Trata-se de um trabalho que objetiva construir interpretações para esse texto, refletindo, descrevendo e discutindo as questões que a peça sugere, tais como: especificidades acerca do imaginário popular brasileiro, as relações de gênero, sendo estes o *masculino* e o *feminino*, os julgamentos implícitos ou denunciados sobre os códigos sociais e algumas situações-limite propulsoras de comportamentos capazes de traduzir sentimentos potencialmente contidos. O exame da obra deverá revelar o próprio processo de análise da fenomenologia da “Teoria do efeito estético”, do teórico alemão Wolfgang Iser (1978) junto ao conceito de *interpretação* de Todorov (1979). Tal articulação revelará, ainda, a literatura de Chico como provocadora para que o leitor reflita sobre significações derivadas dos *efeitos* e dos *vazios*, e, em consequência, a *resposta* a esses *efeitos*, suscitadas através do texto da presente dissertação e, potencialmente, na consciência de cada leitor.

Palavras-chave: Chico Buarque. *Calabar- o elogio da traição*. Interpretação. Teatro. Música.



## ABSTRACT

This paper presents a critical approach to the literary works of Chico Buarque, specifically the *corpus* composed by the play *Calabar – o elogio da traição* (1975). The objective of this research is to find interpretations by the method of reflection and description of the questions suggested by the play, such as: Brazilian popular imagery, male x female gender relations, implicit or explicit judgments about the social codes and some limit situations that prompt behaviors that translate potentially concealed feelings. This investigation reveals the process of analysis of the phenomenology in Wolfgang Iser's "Theory of aesthetic effect" (1978), along with Todorov's concept of *interpretation* (1979). Moreover, this articulation reveals Buarque's literary works as provocative, leading the reader to reflect about the meanings of the *effects* and the *voids* and, as a consequence, about the *answer* to these *effects* provoked by this paper and, potentially, in each reader's conscience.

Keywords: Chico Buarque. *Calabar- o elogio da traição*. Interpretation. Drama. Music.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. ALMANAQUE: (POSSÍVEL) CONTEXTO HISTÓRICO</b> .....	17
<b>2. APESAR DE VOCÊ: A(S) TRAM(ÓI)A(S) DE CALABAR</b> .....	20
<b>3. BASTIDORES: (DES) CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS</b> .....	51
<b>4. FALA, CALABAR! AS VOZES DO SILÊNCIO QUE EMERGEM DA MÚSICA BUARQUEANA EM CALABAR</b> .....	86
<b>5. VAI PASSAR - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	100
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108

## INTRODUÇÃO

A dissertação a ser aqui desenvolvida refere-se a uma pesquisa de natureza crítico-comparativa sobre a produção literária de Chico Buarque de Hollanda, mais especificamente, o *corpus* que compreende a peça *Calabar – o elogio da traição* (1973) e o discurso da História. Trata-se de um estudo que objetiva construir significações para essa obra, buscando examinar primordialmente os seguintes dados: a temática da *opressão* sugerida em variadas passagens da peça; os aspectos das relações de gênero – sendo estes o *masculino* e o *feminino*; os julgamentos sobre códigos sociais, estejam eles implícitos ou declarados nos textos; algumas situações-limite motivadoras de atitudes capazes de traduzir sentimentos potencialmente contidos na perspectiva do imaginário popular brasileiro. Além disso, discutiremos aspectos relativos à questão da censura, implícita ou explícita no texto, bem como às idiossincrasias da linguagem musical escrita por Chico Buarque para acompanhar o texto de *Calabar*.

Embora não seja dado primário de nossa pesquisa o estudo da *recepção* do texto teatral – não nos interessa comparar, discutir, examinar especificamente o conjunto crítico do horizonte de expectativa das peças –, sabemos bem que o contexto dos anos 70, década em que *Calabar* veio a público, nos coloca diante de uma particular conjuntura social e política de nosso país. Em função disso, mesmo que não tenhamos em mente uma interpretação norteadas pelos pressupostos da *recepção*, tais como Hans Robert Jauss concebeu na Escola alemã denominada Estética da recepção, estamos cientes de que essa época, sendo pano de fundo às produções de Chico Buarque, exigirá nossa atenção para o contexto histórico que se impregna nos elementos textuais que objetivamos investigar. Para isso, ainda que saibamos que historiadores de nossa contemporaneidade, como Hayden White (1994), considerem o discurso da história como ficcional, percebemos a importância de se observar a interferência do discurso factual de nossa História no contexto literário da década de 70, especificamente na peça que é objeto de nossa pesquisa. De fato, *Calabar* relaciona-se intimamente com a História do Brasil. O texto trata de uma espécie de releitura artística de ocorrência histórica do século XVII. É, pois, um texto que trata de aspectos culturais de nossa colonização, através do qual percebemos um modo de lançar luzes sobre a configuração do processo de constituição das raízes da formação social do Brasil.

Esse diálogo entre o que podemos denominar por “fonte” (termo aqui entendido por relato da História oficial) com o texto artístico escrito séculos depois traz como resultado uma literatura cuja criação, numa espécie de absorção e transgressão antropofágica do original (a “fonte” do relato histórico) requer um olhar novo para as múltiplas possibilidades de interpretação. Em função desse princípio norteador de concepção da linguagem da História e da peça, partiremos de alguns pressupostos teóricos, que se revelam fundamentais para a leitura de cunho interpretativo que pretendemos promover.

Um deles diz respeito à observação cuidadosa dos próprios elementos sígnicos, estratégia esta que se refere a uma “abordagem do texto (teatral) como objeto literário” (NUÑEZ e PEREIRA, 1999, p.71), ou seja, o tratamento do gênero dramático como passível de ser encenado, mas que deve ser obrigatoriamente *lido*, conforme podemos constatar na passagem abaixo:

Quando se atribui a diferença entre o texto teatral e textos não-teatrais quanto à viabilidade de leitura, parte-se do *equivoco* de que há textos para serem lidos, e outros para serem dramatizados. [...] *todos os textos podem ser lidos*. O texto dramático requer do leitor apenas a *habilidade* de lidar com as rubricas, o código próprio da enunciação dramatúrgica, que o auxilia na montagem mental do mundo ali representado. [...] Mas ele *naturalmente se presta à encenação*. Já o texto não-teatral, para ser encenado, *precisa ser adaptado*. (NUÑEZ; PEREIRA: 1999, p.79, grifos nossos).

Para lidar com tais especificidades de leitura, empreenderemos a análise do texto dramático selecionado como se dispuséssemos de uma *lupa*, isto é, uma espécie de *lente de aumento* que cuidadosamente rastreará múltiplos detalhes presentes no texto. Cremos que tal nível de aprofundamento, apesar de à primeira vista lembrar uma leitura comentada, constitui, na verdade, um dos modos de se compreender o conceito de *interpretação*, comprometida com a atitude que é “fazer falar” os significantes da fábula dramatúrgica.

Façamos aqui uma comparação, a partir da seguinte pergunta: em uma análise de texto literário *narrativo*, quais são as informações a nos guiar pelos meandros do processo de elaboração de uma determinada linha e/ou teoria interpretativa? Pensemos, para responder a esse questionamento, no que temos da trama exposta na história que é nos é contada. Os diálogos, em geral, se encontram em menor escala, e, no entanto, observamos não somente descrições, um narrador que pode mesmo colocar-nos diante de um cenário, com uma atmosfera fictícia, como também a mesma estratégia pode nos levar a confrontarmos-nos com o mundo interior de cada personagem, de cada símbolo, de cada metáfora.

Ainda nessa comparação, há muito sabemos que o texto dramático distingue-se de outros gêneros em diferentes aspectos. Não conta com os referidos estratagemas para se relacionar com o leitor. No caso do texto para teatro, o que se nos apresenta, como vimos na citação anterior, é justamente uma trama que se desenrola sem, exatamente, nos deslindar uma fábula. O que existe é um acesso ao que será contado/encenado apenas por meio das palavras dos personagens, isto é, dos diálogos que estabelecem entre si. Não há narração da atmosfera, na maior parte dos casos<sup>1</sup> não há narradores, oniscientes ou não, – mesmo que saibamos da possibilidade de estratégias dramáticas fazerem uso de uma voz condutora da história, o que prevalece de fato é a ação –, e nem mesmo há um contato direto com o mundo das subjetividades. O aspecto que levemente nos dá idéia de uma narração direcionada de modo mais claro são as rubricas de cena. Contudo, a despeito dos períodos textuais construídos se valendo de discurso direto, o que temos são apenas indicações do que se necessita, materialmente, para construir uma determinada cena no momento da montagem.

É exatamente com o intento de uniformizar os referidos estilos de texto contidos no mesmo livro onde é publicada obra teatral que, cremos, terá serventia nossa *lupa*, pois apenas com uma reelaboração minuciosa dos discursos apresentados no texto ficcional é que estaremos mais aptos a empreender intervenções, a fim de que se possa configurar a interpretação. Para tal, tentaremos escavar camadas que apontam para os mais diversos níveis de leitura/percepção/compreensão/ interpretação da nossa fonte – *Calabar* –, e, desse modo, abriremos espaço para esclarecer melhor as diversas perspectivas que se apresentam em embate no texto.

Além disso, como o eixo temático da peça perpassa o discurso historiográfico, bem como sua construção (cuja prática é bastante detalhista no que concerne ao cuidado com a busca das fontes), entendemos que deveríamos, no campo do saber crítico, revestir nossa interpretação do mesmo cuidado. Isso implicou um uma análise mais detida da nossa fonte, *Calabar*. Esta seria a única maneira pela qual poderíamos articular a fenomenologia da leitura de Wolfgang Iser com uma literatura que se apropria de referências históricas, reorganizando-as no discurso ficcional.

O exame dos modos pelos quais a escrita dos textos dramáticos tematiza as questões acima mencionadas deverá se relacionar com o segundo pressuposto teórico de nossa

---

<sup>1</sup> Gostaríamos de salientar que tal observação acerca de o texto para teatro não contar com narradores se refere à *maioria* dos textos teatrais, mas não é uma regra. Inclusive, a peça *Calabar* se mostra uma exceção, uma vez que há a presença de *duas* espécies de narradores/locutores diferentes, e ocasionais, como veremos mais adiante nesta análise.

dissertação. De fato, a *lente* que pretendemos utilizar, quando nos voltarmos para os diversos momentos da peça pelo princípio da articulação entre leitura e encenação, a que se referem Nuñez e Pereira, entra em sintonia com a “Teoria do efeito estético”, de Wolfgang Iser (1999). A fenomenologia da leitura proposta por Iser deverá revelar o singular processo de uma literatura que provoca o leitor para a vivência do que o teórico denomina *efeito estético*, uma vivência anterior à passagem para a significação/interpretação. Como a palavra que fala sobre a literatura só pode se referir a um estágio em que o *efeito estético* da ordem da percepção já ocorreu, o desenvolvimento da interpretação se dá apenas em face do que o próprio Iser escreve: é impossível, para o leitor se manter no estágio perceptivo do efeito; a tendência é o efeito de significado (perceptivo) passar para a “transmutação discursiva” (cognitivo). Pretendemos, pois, fazer de nossa dissertação uma escrita que reflita as significações derivadas principalmente dos *efeitos* e dos *vazios* resultantes dos embates das *perspectivas textuais* (narrador, personagem, enredo), tendo em vista se tratar de narrativas ficcionais que incitam o leitor “implícito” ao preenchimento de tais *lacunas*, aquele que se dispõe a seguir tais *perspectivas*, na alternância do *ponto de vista movente*, e não ler a partir de uma ideologia prévia. Nossa leitura interpretativa se caracterizará, portanto, como uma *resposta* às construções de imagens que, segundo nossa percepção de leitura, permaneceram em suspensão por algum momento, ou seja, uma literatura em que as forças não são resolvidas no nível sintagmático dos textos.

Segundo Iser, no processo de interação com o ficcional, o leitor, ao armazenar na memória dados decorrentes das *perspectivas textuais* – narrador, enredo, personagens, leitor fictício – projeta acontecimentos para a narrativa. A ratificação ou retificação dessas ocorrências durante a leitura, provocadas pelos conflitos de visões diferenciadas das personagens, formam *vazios* por conta de uma não resolução dos embates, ausência esta que aparece em decorrência do que faz a literatura ao se apropriar dos dados da referencialidade: ela promove a *reorganização horizontal das normas*, ao tematizar regras sociais em “estranha” forma de combinação. Como na obra que selecionamos ocorrem diferentes e conflituosas convenções de mundo sem que sejam solucionadas no universo ficcional, constatamos a adequação de um trabalho com os *vazios*, com os *efeitos* e com a *resposta estética* –ou *interpretação* – resultante de tais *efeitos*.

O conjunto dessas significações vem se aproximar de nosso terceiro pressuposto. Referimo-nos, agora, ao teórico Tzvetan Todorov (1979). Sua concepção de interpretação

pode ser resumida no trecho em que escreve que “interpretar” implica a “substituição de um texto outro pelo texto presente”( TODOROV:1979, p. 253). Obviamente, Todorov e Costa Lima estão se referindo ao conceito de *palimpsesto*, ou seja, os núcleos aos quais se chega e que se escondem em camadas profundas do literário, após leitura de alguns de seus vários níveis. Embora tenha sido esta uma das práticas do Estruturalismo, tal concepção de interpretação ainda é recorrente em nossa contemporaneidade. Para melhor situar este entendimento, citamos a seguinte passagem de Todorov: “A interpretação dominou, como se sabe, a tradição ocidental, exegeses alegóricas e teológicas da Idade Média , até a *hermenêutica contemporânea*.” (TODOROV, 1979, p. 253, grifo nosso). Somente a título de ilustração, lembramos que, em nossa tradição crítica, a “análise sistêmica” proposta por Luiz Costa Lima (1976) aproxima-se, em aspectos fundamentais, da interpretação prevista por Todorov, mais especificamente, quando se tem por objetivo a busca de um texto subjacente à superfície. Trabalhando com noções de “matriz”, “estrutura”, “plano da implicitude”, “plano da implicação”, “significação”, “sentido”, Costa Lima desenvolve, no livro citado, uma interpretação do romance *A menina morta*, de Cornélio Penna, revelando o palimpsesto dessa obra.

Assim, de acordo com os pressupostos mencionados, nós, na condição de leitores de *Calabar*, deveremos preencher os pontos de indeterminação, a fim de construir um *sentido* para a obra (conforme nomenclatura de Luiz Costa Lima) ou *significação* (conforme Wolfgang Iser), ou ainda, *interpretação* (conforme Todorov), fazendo com que a experiência da alteridade resulte em tomada de consciência de sua inserção social e, no caso da presente análise, das *relações* sofridas ou exercidas no seio de nossa sociedade.

O estudo comparativo tomará como princípio a investigação de pontos de semelhança, de diferença e de diferença na semelhança. Neste sentido, como leitor-espectador-intérprete – incluímos aqui “espectador” por sermos o intérprete que também lê, além do próprio texto, os elementos do dramático potencialmente capazes de encenação-, poderemos formular/medir os campos semânticos que justifiquem a construção de significações para a peça definida no *corpus*.

Pensamos, pois, que a relevância de nossa dissertação reside, em parte, na importância da peça para o entendimento dos níveis de *compreensão* da História enquanto construção discursiva, bem como os caminhos para nossa formação, como país, num certo contexto histórico. No entanto, tais encaminhamentos deverão ser empreendidos, não por uma relação

de causa e efeito – contexto e texto -, mas através da própria manifestação do discurso, quando este se mostra impregnado –em seu palimpsesto- por dados contextuais. Sendo assim, é o *discurso* que nos instiga partir para o estudo da referida obra teatral, nos âmbitos que podem assim ser resumidas: a relação entre personagens masculinos e femininos, entremeada por visões de submissão de uma das partes; o poder estabelecido que entra em conflito com classes sociais subalternas; os mecanismos utilizados por cada um dos personagens que agem para tirar proveito de algo em certas situações. Logo, partindo-se da referida teoria de Iser e das noções de Todorov, pretendemos lançar um novo olhar sobre a filosofia das relações da *sociedade brasileira* contida no palimpsesto da obra de Chico Buarque de Hollanda.

Por fim, faz-se necessário que esclareçamos, de maneira objetiva, que nossa Dissertação encontra-se dividida nos seguintes capítulos: o primeiro lidará com o contexto histórico da época da colonização no Brasil, no que concerne à importância que o referido momento histórico tem para a peça, o qual serve como ambientação ao drama de Chico Buarque. Apresentaremos, então, uma relação clara com todo o contexto histórico que permeia a construção da trama da peça, com o intuito de melhor conduzir o leitor para a compreensão da forma como ocorre tal articulação. Para atingirmos tal objetivo, discorreremos sobre o Brasil no século XVII, as Invasões Holandesas, capitaneadas por Maurício de Nassau e os fatos que os registros da História oficial apresentam a respeito de Calabar.

O segundo capítulo versará, em específico, sobre a trama da peça. Todas as nuances de construção cênica, através do texto impresso, serão aqui cuidadosamente expostas, enfocadas, relacionadas e analisadas. A partir disso, esperamos que nosso leitor consiga se sentir mais afeito aos signos importantes, (obviamente que tal valoração está atrelado a nosso ponto de vista e à nossa seleção de determinadas passagens no âmbito do conjunto), do texto em destaque. Assim, poderá, nos momentos subsequentes, também ele, como leitor de um texto que toma como objeto de análise outro, fazer suas próprias observações com independência crítica. O intento desse capítulo é, inclusive, provocar reflexão sobre possibilidades de leituras e/ou análises acerca de cada meandro do drama histórico. E acreditamos que esse trabalho desenvolvido tão de perto possa vir a constituir uma História da peça *Calabar*.

O terceiro capítulo, em um esforço de esquadrihar a peça nos leva a dissecar os personagens que fazem parte da trama ambientada no século XVII. Para tal análise, nos utilizaremos dos diálogos e rubricas que se mostrem úteis ao revelar as nuances de



construção ficcional de cada personagem, separadamente. Ademais, tal estudo nos favorecerá examinar um quadro mais amplo, onde perceberemos, num segundo momento, que espécie de relações os personagens estabelecem com a trama e com os outros; além de podermos chegar a empreender algumas analogias, aproximações e distanciamentos das funções dramáticas que cada um dos personagens desempenha na sua representação em relação ao conjunto da peça.

No quarto capítulo, considerando-se que *Calabar- o elogio da traição* seja, além de um drama histórico, uma peça musical, apresentaremos a abordagem da linguagem artística através da qual Chico Buarque se faz mais conhecido no Brasil e no mundo: a música. Voltar-nos-emos para a análise dos signos que compõem as obras musicais presentes na peça em estudo. Dentre os vieses que adotaremos se percebem: a construção das ambientações; a música como elemento dotado de função de exploração e/ou construção do universo ficcional de personagens; a relação estabelecida entre a letra e a melodia; a relação das músicas com o texto dramático, bem como o momento específico da trama em que se apresentam; e também as possibilidades de leitura da música separadamente do contexto dramaturgico, explicitando o caráter único da obra do autor, cuja força da escrita consegue, inclusive, obter visibilidade junto ao público, de forma surpreendente, mesmo quando tentamos apreciar as canções isoladamente, ou seja, fora da obra em que tiveram origem.

Na última seção de nossa Dissertação, apresentamos, como de praxe, as Considerações finais, momento no qual serão feitos os comentários de detalhes que ainda possam suscitar vieses para uma posterior averiguação. Além disso, discorreremos sobre a importância de Chico Buarque, tanto para o contexto dos anos 70, quanto para o panorama artístico brasileiro de todos os tempos, e apontaremos, ainda, algumas relações de sua obra em destaque, *Calabar*, com outras obras teatrais posteriores do repertório do artista, tais como: *Gota d' água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978).

## 1 - ALMANAQUE : (POSSÍVEL) CONTEXTO HISTÓRICO

A fim de empreender uma importante trajetória pelos meandros dos signos desta obra que analisaremos, a peça *Calabar – o elogio da traição* (1973), de Chico Buarque, cremos ser imprescindível registrar algumas informações acerca da época que serve de pano de fundo para a dramaturgia: o século XVII. Faz-se mister, portanto, que recorramos a reflexões historiográficas para melhor nos familiarizarmos com alguns dos eixos temáticos de época, que, certamente, influenciaram as pesquisas, e elaborações artístico-teatrais, de que se valeram os autores Chico Buarque e Ruy Guerra para recriar o Brasil colonial.

No século XVII, como é amplamente sabido, ocorreram as invasões holandesas no território brasileiro; o maior conflito político-militar da colônia. Embora concentradas na região Nordeste do Brasil, não constituíram um conflito local, mas sim, parte integrante do panorama das relações internacionais entre Estados europeus, que batalhavam pelo controle de açúcar e escravos. A resistência às invasões representou um alto custo financeiro e militar e iniciou uma reação autônoma por parte da população da Colônia, a despeito de no Brasil ainda não se ter identidade própria, apartada da Metrópole. Foi luta que teve como razão principal o açúcar e acabou por ser financiada pelo mesmo.

Tudo começa com a sucessão do trono português por um soberano espanhol. Tal processo, que pode parecer estranho, tem início com o desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, no norte da África, em decorrência de conflitos com mulçumanos, com os lusos tendo por objetivo conquistar territórios africanos. A ausência de D. Sebastião gera a busca de seu parente mais próximo, a fim de sucedê-lo no poder. Esse é D. Henrique, neto de D João III pertencente ao clero. Já idoso, permanece dois anos no poder (1578-1580) e morre, o que cria um problema ainda maior: a nova sucessão ao trono português, uma vez que após a morte do clérigo, não há mais parentes de D. Sebastião vivos. Tal especificidade apenas é solucionada com a ascensão ao poder do primo de D. Sebastião, Felipe II, de Espanha, que se torna, então, Felipe I de Portugal. Essa é a expressão definitiva da crise que extinguiu a dinastia de Avis (1580).

Dá-se, então, início ao período da junção dos dois Estados nacionais, conhecido como União Ibérica. A predominância da Espanha sobre a União, decorrente do fato de Felipe I ser de origem espanhola, conforme lembramos acima, desencadeia uma crise com o comércio holandês de açúcar, tendo em vista o fato de a Espanha nutrir uma turbulenta relação com os

Países Baixos, uma vez em que os espanhóis dominaram aquela região. Com isso, o relacionamento entre Portugal e Holanda transformou-se, até porque a Holanda não poderia mais controlar o mercado açucareiro.

A reação holandesa se inicia, tanto por meio de pilhagens na costa africana (1595), e na cidade de Salvador (1604). Mais tarde, com a criação da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, houve, então, a modificação das relações luso-holandesas. Formada com capital estatal e financistas particulares, a Companhia objetivaria a tomada de zonas açucareiras na América portuguesa e o controle do suprimento de escravos. As invasões começam em 1624, com a tomada de Salvador. A resistência foi organizada por Mathias de Albuquerque, novo governador, e pelo bispo Dom Marcos Teixeira. Utilizaram táticas de guerrilha e reforços que vieram da Europa e, como resultado, expulsaram os holandeses do local, após um ano de ocupação. O ataque à capitania de Pernambuco iniciou-se em 1630, mais especificamente na cidade de Olinda. Entre 1630-1637 afirmou-se o poder flamengo sobre a região entre o Ceará e o Rio São Francisco.

Neste período, há destaque para a personalidade Domingos Fernandes Calabar. Nascido por volta da primeira década do século XVII, no atual Estado de Alagoas, na região de Porto Calvo. Filho de pai português e de mãe indígena, Ângela Álvares. Era, portanto, um mameluco. O menino foi educado numa escola de padres jesuítas e, adulto, ainda antes das invasões, possuía três engenhos de açúcar naquela região. Conhecedor do terreno onde se processavam os combates, Calabar esteve ao lado das forças lusitanas, passando-se, depois, às holandesas, com as quais, por fim, colaborou. Acabou por ser considerado um grande traidor da Metrópole.

Entre 1637-1644, pôde-se observar uma paz relativa, com o governo do príncipe Maurício de Nassau. Importante realizador político-administrativo, Nassau tomou uma série de atitudes: vendeu a crédito os engenhos abandonados; enfrentou as crises de abastecimento, incentivando o plantio de mandioca; tolerou a diversidade religiosa, com maior abertura à expressões religiosas, tais como: católicas, cristãs-novas; favoreceu a vinda de artistas, naturalistas e letrados para Pernambuco. O príncipe ainda realizou melhorias de infraestrutura na cidade de Recife, construindo a Cidade Maurícia – réplica de Amsterdam. Nassau, em 1644, desentende-se com a Companhia das Índias Ocidentais e regressa à Europa.

Entre 1645-1654, há a reconquista. O principal foco de revolta contra a presença invasora manifestou-se na área da capitania de Pernambuco, destacando-se os seguintes

personagens: André Vidal de Negreiros; um dos proprietários mais ricos da região, João Fernandes Vieira; o negro Henrique Dias e o índio Filipe Camarão (sendo esses dois últimos, também personagens da peça em destaque). Após um tempo, os revoltosos tomam o interior, mas os holandeses permanecem na capital, Recife. Entretanto, os invasores começaram a perceber sua estada no Brasil ameaçada, por um conjunto de fatores: ter sofrido derrotas sucessivas nas Batalhas dos Guararapes (1648 e 1649); ver a Companhia das Índias Ocidentais entrar em declínio; grupos holandeses desejarem a paz com Portugal, por causa do comércio que afetava a indústria pesqueira holandesa; por fim, a guerra entre Holanda e Inglaterra (1652). Todos esses fatores acabaram por escassear recursos para a resistência no Brasil. Em 1654, os portugueses cercaram Recife e expulsaram os holandeses.

A relação das populações locais com as questões relativas às guerras de resistência é muito intensa e direta. Os recursos advindos da população regional representam dois terços dos gastos, na resistência, e praticamente todo o gasto dos conflitos de reconquista. Além disso, nessa última fase citada o contingente majoritário das tropas foi de soldados do Brasil e, sobretudo, de Pernambuco. Esses foram os responsáveis mais diretos pelas estratégias da, assim chamada, “guerra do Brasil” (FAUSTO, 2000. p. 88), contrariamente à “guerra da Europa” (id,ibid) da gente holandesa. Outrossim, os holandeses contavam, também com ajuda de nativos. Calabar foi o caso mais conhecido, mas não o único. Muitos índios, mestiços, senhores de engenho, lavradores, cristãos-novos também foram considerados *traidores*, isto é, ficaram do lado flamengo. Tendo em vista esses fatos históricos, e sem querer “trair” a expectativa de nossos os possíveis leitores, podemos agora passar a desvelar alguns dos múltiplos sentidos da obra dramática de Chico Buarque e Ruy Guerra e, a partir disso, estaremos aptos a inferir mais claramente sobre as motivações desses autores para fazer a opção de tornar Calabar o protagonista do drama; em uma peça escrita nos anos 70, do século XX, no Rio de Janeiro.

## 2– APESAR DE VOCÊ: A(S) TRAM(ÓI)A(S) DE CALABAR

Ao abrir o pano para este relato dramaturgico de acontecimentos que têm profunda relação com os últimos momentos da vida de Domingos Fernandes Calabar, nos deparamos com trevas no palco e som de um sino. São proferidos, por um Frei e logo repetidos pelos moradores, em *off*<sup>2</sup> os seguintes versos sacros: “*Agnus Dei qui tollit peccata mundi / miserere nobis*” (BUARQUE & GUERRA, 1975. p. 1) –O Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo / tende piedade de nós<sup>3</sup>.

Tais trevas, combinadas com a contundente mensagem religiosa, já se configuram como elementos que nos indicam que é na *escuridão* que o subtexto da ação, de uma maneira metafórica, se desenvolverá. Além disso, o *pedão* é pedido nesta primeira cena, através dos versos da *Ladainha de Nossa Senhora*, o que nos indica que testemunharemos, seja na condição de audiência de uma possível montagem do espetáculo, seja como leitores criteriosos do texto teatral em sua apresentação impressa, a seguir, passagens dramáticas que se localizam no terreno do *pecado*, do *obsceno* –enquanto *fora da cena* – e do *imoral* – do que não obedece aos ditames da moralidade.

Conforme lembramos anteriormente<sup>4</sup>, o texto teatral em questão convida um tipo especial de leitor, ou seja, aquele que deseja seguir as estratégias textuais e, assim, se esforçar por construir significação, através da leitura e interpretação dos mais diversos signos e da multiplicidade de formas de linguagem. Nesse empreendimento, o leitor deverá observar a rubrica, o diálogo de personagens, os conflitos, as caracterizações dos personagens etc., visando à elaboração de uma tessitura maior, cuja combinação dos mais diversos fios formará o conjunto da leitura do texto teatral. No presente caso, trata-se de uma obra aberta por excelência, não só no sentido de se tratar de um texto teatral em que o *vazio*, a ambigüidade, o não-dito, o que recomendam as rubricas etc. são suas características, mas também por ter sido gerada em tempos bastante específicos no Brasil, como os anos da década de 70. Acrescentemos a isso o fato de ter sido concebida por Chico Buarque e Ruy Guerra como um meio de abordagem crítica ao sistema sociopolítico vigente, conforme o horizonte de expectativa crítico já consolidou.

<sup>2</sup> Expressão inglesa amplamente difundida em textos teatrais, que significa “fora do palco, extrínseco à ação dramática”.

<sup>3</sup> *Audi coelum*, traduções do latim (vide Referências Bibliográficas).

<sup>4</sup> Vide Introdução.

A partir dessas primeiras observações, outros detalhes nos conduzem à interpretação. As *luzes* começam a ser lançadas sobre o personagem português Mathias de Albuquerque, bem como sobre o instrumento de *tortura* constante do cenário. Ouvem-se gemidos de dor em fusão ao coro de cânticos religiosos do povo. Assim, o primeiro acesso visual através do qual contemplamos a história, é por meio de contato com um personagem que pertence e representa Portugal. Quando escrevemos “acesso visual”, é porque não podemos perder de vista que, se por um lado o discurso da literatura impulsiona o leitor a formar imagens, certos textos do gênero dramático intensificam essa especificidade, uma vez que os signos verbais devem ser lidos sempre na articulação com o que sua representação, propriamente, deverá trazer como resultado. É o caso de *Calabar*.

Na Metrópole, se exerce o controle da Colônia através de procedimentos arbitrários. O mais comum dos quais é a *repressão*, verificada por meio, dentre outros mecanismos, de *tortura*. Há o cerceamento que inflige dor, convivendo com a ladainha religiosa, elementos metafóricos constitutivos e muito presentes até os dias de hoje, na sociedade brasileira.

Paralelamente aos gemidos de dor e a oração dos populares, se percebe a voz do Frei que comanda a procissão dos fiéis da comunidade. O religioso realiza a narração de alguns pressupostos históricos do Brasil daquela época, ou seja, profere dados e perspectivas da historiografia *oficial* –“Era o Brasil antes da chegada dos *holandeses* (..) a mais rica de quantas ultramarinhas (sic) o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro”[grifo nosso] (BUARQUE; GUERRA, 1975. p. 2) –, ao valorizar, claramente, a matriz lusitana e, portanto, desvalorizar a influência flamenga nesta terra, estabelecendo, num dos primeiros momentos da peça a tônica da *rivalidade* entre Portugal e Holanda.

Em contrapartida, o personagem português que está em cena, o já citado Mathias de Albuquerque, não demonstra tanto apreço pelos signos da Metrópole –“Mathias, rosto ensaboadado, navalha na mão e bandeira rubro-verde servindo-lhe de babador” (id, *ibid.*) – ao utilizar o símbolo maior de sua nacionalidade como um objeto frugal, um “babador”. Tal contraste entre a reverência de um orador, imbuído de poder religioso, ao recitar, pode-se dizer, de forma *catequética* a História, e um português que enxovalha sua bandeira, já nos conota uma problematização da importância da construção de uma historiografia *oficial*, e o quanto relatos tidos como oficiais e verdadeiros podem então se configurar em discurso tendencioso e/ou falacioso, elaborado com orientação político-ideológica, pronto a ser reproduzido pelos instrumentos de doutrina e/ou ensino. Observemos as duas falas que se

desenrolam entre os expoentes da História *oficial* e da, como podemos chamar, ficcionalmente, *oficiosa*:

Frei (*off*) –...O ouro e a prata era sem número e quase não se estimava; o açúcar tanto que não havia embarcações para o carregar. MATHIAS (apontando a navalha para o escrivão) – Calabar... Frei (*off*) –...O fausto e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata...MATHIAS –Não! (pausa) Capitão Domingos Fernandes Calabar (estala a língua) Ponha major. ESCRIVÃO (anotando) –Major Calabar. (...) MATHIAS –Arraial do Bom Jesus. Ano da Graça de 1.635... Frei (*off*) –...e eram tantas as jóias com que se adornavam [as mulheres] que pareciam chovidas em suas cabeças (...) Tudo eram delícias...(...) Pérolas...rubis...esmeraldas...diamantes... (id., p.2-3.)

Como se pode verificar, a literatura dramática de Chico e Guerra promove a *reorganização horizontal das normas* reguladoras do momento que a história oficial registrou, um fenômeno ficcional da literatura, em consonância com as reflexões de Wolfgang Iser (1978). Por meio desse conceito, o teórico alemão da Estética da Recepção escreve que a *estrutura verbal* do discurso artístico-ficcional se apropria das referências do contexto, sem que as regras que regulam as ações dos sujeitos em sociedade sejam apresentadas em sua hierarquia *vertical*. Isto significa que as ações, as falas, os valores são aí apresentados em “estranha forma de combinação”, isto é, estranheza esta revestida de embates não resolvidos, de *vazios*, de outros modos de composição de personagens, de outras formas de falar da história apropriada, enfim da *mimesis* literária, configurando um universo ficcional dramático que se distancia do discurso oficial da História, mas que, ao mesmo tempo, o re-significa, ao suscitar uma mudança de dimensão dos personagens que foram personalidades ativas da História.

Nesse trecho, também somos apresentados ao personagem-título da peça, Domingos Fernandes Calabar<sup>5</sup>. E, em meio a tal introdução, entrevemos também outras facetas do discurso pragmático de Mathias, o representante da Metrópole: quando esse menciona o nome de Calabar pela primeira vez, ele aponta uma *navalha* ao escrivão, em gesto bastante simbólico, uma vez que a navalha é instrumento que pode infligir a morte a uma pessoa, e pode ser lida como metáfora sobre as intenções de perseguição e ameaça lusa empreendida ao mestiço Calabar. Além disso, o português confere patente a Calabar, de Capitão, para, logo em seguida, modificá-la, para Major, com um simples movimento do “estalar de língua”. Essa atitude singela, mas relevante, pode conotar não só a volubilidade por parte do Estado português que deseja, com títulos e honrarias, despertar em uma pessoa a ambição para,

<sup>5</sup> Em outro momento deste capítulo, deter-nos-emos sobre uma análise mais profunda dos personagens mais relevantes da peça em destaque. O mesmo se dará com as canções apresentadas na mesma.

enfim, atraí-la ao castigo, mas também a pouca seriedade no tratamento político de suas questões mais proeminentes.

Por fim, somos levados a refletir quais seriam, verdadeiramente, as “delícias” incluídas no que diz o Frei. Afinal, se “delícias” eram todos os aspectos da vida em sociedade nesta terra, onde se encaixariam as atitudes dos donos do poder que performatizavam tal papel social, primordialmente, através da opressão e/ou perseguição infligida sobre os habitantes do Brasil? Muito provavelmente a definição de tais benesses se relacione não exatamente com prazer ou felicidade, mas com riquezas materiais e a usura, como se percebe, ironicamente, na seqüência do discurso do próprio religioso: “Pérolas...rubis...esmeraldas...diamantes...” (1975, p. 3)

A seguir, em uma missiva que Mathias dita a seu escrivão, pede a Calabar:

MATHIAS –(...) muitos avisos vos tenho feito que não vos fieis nesses malditos luteranos e calvinistas. E repito: é a última vez que vos escrevo! Prefiro não considerar a resposta *negativa* que me destes. E se voltardes aos serviços d’El Rey, honras e bens vos serão devolvidos, *pecados* e dívidas vos serão perdoados. (encara o torturado como se se dirigisse a Calabar). Tendes a minha palavra. [grifos nossos] (id, *ibid*)

Tal ultimato por parte do português se impõe, segundo sua perspectiva, devido às sucessivas desobediências ao Rei por parte do brasileiro. O que Albuquerque estrategicamente propôs é que os “pecados” fossem perdoados ao outro. Contudo, ao falar em remissão de culpas, o próprio Mathias é quem, aparentemente, fica culpado por tentar ludibriar Calabar. É isso que se pode depreender da cena, na qual Mathias emprega sua palavra, mas a rubrica sugere que o ator, neste momento, olhe para o torturado *como se fosse* metáfora do próprio Calabar, isto é, o indulto, provavelmente, não passaria de uma promessa que jamais seria cumprida e que apenas teria o objetivo de reaver um indivíduo foragido.

Os diálogos do Frei e de Mathias de Albuquerque passam a criar novo paradoxo: “Frei (*off*) –...Tudo eram delícias... MATHIAS –Porque [sic] é que ele foi para lá? Frei (*off*) – Pérolas...rubis...esmeraldas...diamantes... MATHIAS – Por que é que ele foi para lá?(...)” (1975, p. 3). Conforme dissemos anteriormente, a despeito do discurso do religioso que pode nos levar a pensar na consideração das “delícias” como sendo relacionadas às pedras preciosas do solo brasileiro, nessa passagem vemos que o *vazio*<sup>6</sup> instaurado no texto também aponta para algo imponderável, ou seja, mesmo com as tais maravilhas do Brasil, Calabar “foi para lá” como intensamente questiona Mathias.

<sup>6</sup> Vide Introdução e a análise da teoria de Wolfgang Iser.



Podemos interpretar a idéia deste “lá”, e relacionarmos tal vocábulo com a seguinte assertiva: “Frei (*off*) – Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado”.(1975, p. 4). Portanto, a passagem do personagem para o *lado* holandês muito preocupava e atordoava a coroa portuguesa. Com base nisso, podemos compreender a motivação de Mathias em seguir repetindo a pergunta *capital* “Por que é que ele foi para lá?” (1975, p.3). Não à toa, o narrador/locutor da História *oficial*, o Frei, deixa a pretensa imparcialidade, fruto da erudição, de lado para se posicionar de forma a censurar Calabar e suas atitudes, dizendo-o a um só tempo “esforçado e atrevido”. Evidentemente, o traço do “esforço” caminha junto à idéia do pensamento sobre as etnias que se fazia presente no século XVII, cujas referências se conectavam à etnia negra como sem alma e, apenas muito útil para o trabalho. Outrossim, deixa claro no discurso que Calabar seja “mestiço”, mameluco, retirando-o do nível de irracionalidade em que os negros estavam inseridos. A parte branca de seu sangue o levava à reflexão ou a, dita, *insubordinação*. Contudo, para se relacionar, ele escolhe uma igual, a *mameluca* Bárbara, o que pode nos revelar que não se envolve com alguém inferior, como um afro-descendente, nem com alguém imaginado superior, como uma branca, mas sim com uma de mesmo nível, também mestiça.

Não por acaso, este é o momento em que se impõe a *silhueta* da figura da personagem Bárbara, interrompendo os acordes religiosos que ainda eram ouvidos. Sua presença, mesmo que não como corpo físico, pois, para o público leitor e/ou espectador se revela ainda sob forma de sua silhueta, já é um detonador da descontinuidade do discurso religioso: “Corte brusco na música religiosa, primeiros acordes dolentes para uma nova canção. Luz isolando a silhueta de uma mulher (...)” (1975, p. 4), para a inserção de um signo que dispõe de caráter mais dolente e/ou sensual na peça.

Bárbara, após se apresentar, “*encara o público*” [grifo nosso] (1975, p. 5). A escolha deste verbo não é ocasional, para descrever a relação da personagem Bárbara com o público. Neste caso, podemos dizer que ela será uma espécie de mensageira que trará diferentes noções da *verdade* ao espetáculo. Isto é, não mais teremos apenas acesso ao que a historiografia oficial apontava, mas também à fala de marginalizados; algo bastante comum na obra de Chico Buarque<sup>7</sup>. E, assim, a personagem prenuncia: “BÁRBARA – Se fazeis questão de saber por que motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu

7

Temos por *obra* tanto a produção literária, quanto musical, ou teatral do autor Chico Buarque.

vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção Não a atenção que costumais prestar aos *oradores sacros*. Mas a que prestais aos *charlatães*, aos *intrujões* e aos *bobos da rua*.” [grifos nossos] (p. 5-6)

Talvez o discurso de Bárbara possa se sobrepor ao religioso, pois o espectador se sentirá – tal como os portugueses assim se sentiram – *traído* pela fala do personagem do Frei:

Entrou nesta terra o pecado, foram os moradores dela esquecendo-se de Deus e deram entrada aos vícios e sucedeu-lhes o mesmo que aos que viveram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a Sodoma e Gomorra, que foram abrasadas com fogo dos céus. (p.6).

A despeito desse olhar ferrenhamente crítico, testemunhamos, não sem alguma ironia, a entrada do Frei no banquete dos holandeses, o que acaba por nos indicar que no Brasil se dá a união promíscua entre o âmbito religioso e o laico, em um grande festejo “bacanalesco” (id.): “HOLANDÊS – Ave, Frei Manoel do Salvador. Eu lhe agradeço a presença nesta mesa, nesta ceia.” (id). O coro religioso de populares replica à fala dos holandeses: “CORO – *Esperando que a desavença não seja a nossa candeia*.” [grifo do texto] (1975, p. 6.). Talvez a citada “desavença” não fosse esperada, muito devido ao fato de são se mostrar *útil* a ninguém, afinal, o que importava era a união e a comunhão de interesses.

Podemos comentar que há aí uma relação entre a instituição da Igreja que frequenta a mesa dos holandeses e a força crescente dos flamengos no Brasil: “HOLANDÊS (...) Mas como um fato real, de que ambas as partes podem tirar o seu proveito: a guerra está praticamente ganha. Alguma resistência na Paraíba... a Bahia ... Mas aí estão as Alagoas, Pernambuco, Maranhão, toda a várzea e o litoral sob o nosso domínio, que não nos deixam mentir.” (p.7). Os membros do coro comunitário adendam: “E se a lição foi aprendida a vitória não será vã. Neste Brasil Holandês, tem lugar para o português e para o Banco de Amsterdam.” (id.).

Além de toda a força já demonstrada pelas passagens citadas, os holandeses também podem ser vistos como povo progressista e libertário:

HOLANDÊS – Para isso, eu prometo: liberdade a quem quiser produzir; bons impostos; compradores certos; direito de ir e vir; o padre poderá rezar a sua missa católica, sem protestos de ninguém, até porte de arma aos senhores de plantação lhes será autorizado, com a condição desse fogo ser só para fins de conter escravo fujão. Tudo isso é de vulto. Mas isso eu firmo e endosso. (id),

Por outro lado, o coro diz “pois o mais importante *culto* é o açúcar, que é nosso.” [grifo nosso] (id.), e então sobrepõe a cultura econômica à experiência de caráter religioso a qual professam fé.

Contudo, o Frei vê um brinde ser proposto pelo holandês em um cálice e encara tal atitude como profanação. Termina ameaçando retirar o apoio à *causa* holandesa. O invasor se retrata, mostrando uma subserviência estratégica à igreja católica. E faz uma importante revelação:

HOLANDÊS – Frei, perdão. Que fique entre nós dois. Eu mesmo sou católico romano e se sirvo ao holandês na guerra é apenas por interesse. Se oculto a minha verdadeira religião é para não perder meu cargo. Porque como militar prestei três juramentos de fidelidade: à Companhia das Índias, aos Estados Gerais Holandeses e ao Capitão-General. E se me faço de protestante é porque ainda me devem muito do meu soldo. (pausa) Mas assim que me pagarem hei de ir a Roma buscar o perdão do Papa pela culpa em que caí. (p. 8),

Essa revelação consiste em nos apontar que apenas comunga do lado holandês por apreço a seu cargo. Entretanto, conforme seu pensamento, não deixa de ser católico.

Outrossim, uma pergunta se impõe: podemos observar o holandês como sendo honesto em sua declaração? Pelo desenrolar da peça, o que podemos deduzir é que ele tenta ludibriar o Frei ao se mostrar preocupado com assuntos do espírito, a fim de angariar o apoio do religioso. Essa é a conclusão a que chegamos, ao analisarmos que o holandês nega o fato de ser católico por uma simples questão de desvalorização do preço de seu soldo.

Em seguida, sabemos que o inevitável encontro entre Mathias e Holandês está próximo. Então, por um lado, Souto descreve a caravana em que ele está: “Bois gordos e carruagens, Senhor. Carregados de muita *riqueza* (para o Frei) e *soldados, índios, negros, mosquetes, canhões...* (para o Holandês) Presa fácil”. [grifos nossos] (p.10). E o que se pode perceber é que Souto joga, através de sutil manipulação, com os interesses do Frei e do Holandês para que observem o quanto Mathias está desguarnecido. Ao obter a concordância em desferir o ataque, Souto declara “(para o Frei) – Tá feito. Diga a Mathias que porto Calvo será novamente nosso. E com porto Calvo, Calabar.” (p.10), ou seja, aqui já podemos vislumbrar o jogo duplo do personagem Sebastião do Souto, que continua a adotar uma postura bastante manipuladora em relação aos holandeses, com intenções obscuras.

Paralelamente, o português Mathias de Albuquerque discorre longamente sobre as mãos:

Alegria, minhas mãos, alegria,  
Que a vingança acaba de acenar  
Com a promessa do vosso dia,

Que é noite de Calabar.

Abri em sorrisos, mãos cerradas  
 Em punhos de pedra contra o céu.  
 Mãos de pluma de pato cansadas  
 De escrever cartas ao léu.  
 Mãos de vem cá sem resposta,  
 Mãos de infinito adeus.  
 Mãos-de-ferro, mãos de bosta  
 Mãos de seda e de garrote.  
 Mãos à obra, mãos de bote,  
 Mãos do vício solitário,  
 De afagos de segunda-mão.  
 Mãos feitas para o necessário,  
 Mãos de afogado, indigente.  
 Mãos de escravo e de maestro,  
 Predicado independente  
 De um sujeito ambicanhestro.  
 Minhas mãos , fazei justiça  
 Com as vossas próprias mãos  
 Saciai vossa cobiça  
 Na garganta da *traição*.

Esfregai-vos, minhas mãos de orgia!  
 Ejaculai, oh mãos de estrangular!  
 Alegria, minhas mãos, é dia  
 Que é noite de Calabar.[grifo nosso](p.12),

Tal passagem, aparentemente desconexa, apresenta-se, ao contrário, de forma bastante ligada ao eixo temático do texto. Nesse trecho, vemos que “o olhar fixo nas próprias mãos” (id.) se motiva por causa do imenso desejo de vingança contra Calabar [versos 1 a 4]. E por que as mãos? São elas o instrumento que nosso corpo tem para, fisicamente, tanto afagar quanto açoitar alguém. São o remédio e o veneno. A dor e o prazer das relações interpessoais. Isso pode ser inferido a partir, sobretudo, da segunda estrofe, por meio do uso de imagens de felicidade “Abri em sorrisos”; de ódio “mãos cerradas/Em punhos de pedra contra o céu”; de solidão “Mãos de pluma de pato cansadas/ De escrever cartas ao léu. Mãos de vem cá sem resposta, /Mãos de infinito adeus”; de violência Mãos-de-ferro, (...) de garrote”. E, talvez, de uma síntese do poder ambíguo das mãos : “Mãos à obra[trabalho], mãos de bote[más intenções], Mãos do vício solitário,[vício] De afagos de segunda-mão[carinho]”. Tudo isso em um só tempo e em versos vizinhos. Tais nuances de sentimentos misturados conotam-nos os impulsos e desejos que Mathias tem direcionados a Calabar. Ademais, podemos perceber também que Mathias crê fazer o bem ao capturar e trucidar Calabar (“Minhas mãos, fazei justiça /Com as vossas próprias mãos/ Saciai vossa *cobiça*/ Na garganta da *traição*/ Esfregai-vos, minhas mãos de orgia!/ Ejaculai, oh mãos de *estrangular*!/ Alegria, minhas mãos, é dia/ Que é noite de Calabar.[grifos nossos]), achando que irá fazer justiça ao matar o traidor. Inclusive, se nos propusermos a fazer um esforço a fim de fazer da ótica do personagem a

nossa própria, perceberemos que tal pensamento faz sentido e tem razões ancoradas nos princípios de uma forte Metrópole do século XVII.

Após esse momento de concentração em si mesmo, Mathias procede à degustação de um bacalhau, o que pode apontar o quão faminto ele se encontra. Este episódio não seria apenas pela voracidade em deglutir o alimento, mas também pela [fome de] vingança.

A partir disso, percebem-se algumas passagens acerca do tema central da peça: a traição. A cena já se abre com uma ironia, isto é, o Frei à mesa, desta vez com os portugueses, o que renova sua posição um tanto ambígua, uma vez que ora se instala ao lado dos holandeses, ora dos lusos. E se segue uma conversação: “MATHIAS – Mas vem cá... esse traidor...Frei – Calabar? MATHIAS – Não, o outro. O *nosso*. O que está com eles. Quero dizer, o que nos *mandou o recado*. Frei – Ah sim, Sebastião do Souto. MATHIAS – Esse traidor é de *confiança* ?”[grifos nossos]. (p.13) O clima de traições múltiplas leva inclusive a um certo embotamento da razão, chegando a contra-sensos, tal qual esse questionamento feito por Mathias, ou seja, como pode um indivíduo que trai ser digno de confiança de seu próprio aliado, uma vez que se sabe claramente das habituais atitudes de traição? A pergunta que aqui fazemos e que resultou de nossa leitura do episódio acima constitui uma ilustração bastante apropriada do que Iser escreve na construção de sua “Teoria do efeito estético”, ou seja, certas passagens horizontalizadas pelas quais a literatura leva o leitor a pensar sobre seu próprio contexto pragmático. No livro de 1978, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Iser lança mão de um personagem considerado “todo sábio e poderoso” que se deixa trair por seu amigo, Dr. Blifil. Pensa o teórico que o leitor, diante dessa ocorrência, poderia se perguntar: ‘o que falta à sabedoria que ela ainda se permite enganar?’ Henry Fielding.(1707–1754) em seu romance *The History of Tom Jones*.

Voltando à peça, podemos logo pensar, a partir disso, que a traição era algo tão corriqueiro que se esgarçou o limite entre o quê ou quem seria confiável e o quê ou quem não o seria. Para Iser, nesta *resposta* que aqui formulamos, estamos construindo uma interpretação, ou uma *significance*, como ele denomina. Neste estágio da leitura, o *significado* deixa de ser *imagético*, deixa de ser da ordem da percepção, para se *transmutar discursivamente* numa *significação*. Para o teórico, este é um fenômeno esperado, pois as imagens não podem, indefinidamente, permanecer na ordem da percepção. Reside também nessa passagem do *significado* para a *significação* o caráter pragmático da literatura. É justamente porque a literatura despragmatiza as referências, colocando-as sob “estranha forma

de combinação”, que ela possui um caráter pragmático, levando o leitor de volta para seu contexto de ação, dessa vez modificado pela experiência da leitura.

Nossa significação é corroborada pela assertiva do Frei: “MATHIAS – Como é que ele [Souto] se dá com Calabar? Frei – É amigo e o odeia”.(p.13) As ambigüidades de sentimentos e das contradições são expostas nessa frase, mais uma vez. O amor fraternal convive com o ódio e a ele se mistura, atordoando o português que analisa agudamente: “MATHIAS (garfo no ar com o bacalhau) – Estranha terra, esta, em que se cultiva com tanto gosto a arte de *delatar*. Muito estranha esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem as palavras da *traição*”(p.13), tal análise, empreendida pelo personagem, tem um forte teor crítico ao ecoar na caracterização do país em formação que é representado na peça: o Brasil. Parece-nos que nesta terra ocorre um imenso contra-senso, isto é, todos os que aqui habitam pensam em tirar vantagens sobre terceiros e, ao mesmo tempo, o fazem em razão de vê-los como pessoas dignas de confiança. Em outras palavras, os valores morais são rarefeitos e, quando se fazem mais presentes, ora é pela imposição do poder (ou o político ou o religioso), ora se mostram bastante confusos, pois nunca se sabe em quem confiar e em que circunstâncias.

O trecho também guarda uma importante sutileza: a população que está no Brasil, que guarda uma importante diversidade de origem, poderia tentar se entender e/ou irmanar por outros meios, coletivos; sejam relações de cultura, ou de trabalho, ou por intermédio da vivência em comunidade. No entanto, apenas o que cabe existir nestas terras é o direito individual, isto é, o que pode ser obtido como vantagem a partir das traições perpetradas de todos com todos. Não há uma maneira de pensar que possa unir todas as pessoas. Só a traição.

Outra ironia permeia o encontro de Frei e Mathias: a descrição que o último faz do que está comendo, o bacalhau. Características que, talvez, possam ser também do Frei, uma vez que quando o luso grita “Magro!” (p.13.), vemos, como complementação: “Frei – O quê? Eu?” (id.) e então o português complementa a descrição, que é aparentemente sobre o “bacalhau”, com os adjetivos “magro, insosso e mofado” (id.). Já que Mathias não fez a ligação abertamente, proporcionemos que o leitor/ espectador a faça. Podemos então pensar que o Frei é mofado por dentro, pela corrupção de suas atitudes; e insosso porque não tem presença nem força, refugiando-se no débil disfarce da religião.

O negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão, que estão à mesa com Mathias e o Frei, se apoderam das sobras do bacalhau consumido pelo português e as devoram, mesmo

estando “o bacalhau... magro, inosso e mofado (afasta o prato)” (id.), segundo as palavras de Mathias. Dias “tomando o prato que Mathias rejeitou”(id.), fala sobre as desconfianças que nutre a respeito de Sebastião do Souto, mas acaba que o contato pode ser-lhes proveitoso.

Papel ainda mais polêmico é o que exerce o índio Felipe Camarão: “(servindo-se de vinho)- De minha parte é perfeito. Onde o holandês pensa que há meia dúzia, tenho duzentos índios. Duzentos índios na emboscada, que morram cem (dá um gole e continua) estamos aí *para isso mesmo*, ainda sobram cem para o cerco”[grifos nossos] (p. 13).

Tal personagem, baseado em um homem que existiu, procede à *traição* de seu povo, ao falar que a morte deles não é relevante, porque esta é a razão, a finalidade da existência desse povo, ou seja, há o desprezo total e absoluto pela vida indígena. E, no caso do personagem, um descomprometimento imenso com suas raízes. Enfim, mais camadas de *traição* são enfatizadas e acrescentadas no horizonte dessa obra teatral, fazendo jus a um verdadeiro *elogio da traição*.

No final, até o Frei come sua parte do bacalhau de Albuquerque, partilhando simbolicamente de suas sobras (e ao mesmo tempo demonstrando comungar com suas idéias): “(beliscando o prato de Dias) (...) Calabar terá de se render às suas tropas, Governador”. (p.14). Entretanto, surpreendentemente o português confessa seus fracassos e desejos:

MATHIAS (às gargalhadas) – Um ano de fracassos consecutivos. Perdi Cabedelo, Reis Magos, Nazaré e Bom Jesus, estou sendo enxotado para a Bahia, donde vou ser recambiado para a metrópole, onde me fazem uma devassa (...) Deus é justo e não permitirá que eu morra sem antes encarar o Calabar (tira um pergaminho do peito). E fazê-lo engolir a resposta que me mandou.(p.14),

E acaba por juntar a vontade divina ao seu impulso vingativo, descaracterizando e traindo o princípio de amor ao próximo apregoado por livros religiosos, como a Bíblia, e corroborado *ad nauseam* por religiosos, como o é o Frei, que, na situação a tudo escuta, silenciosamente, e em anuência. Esse último aspecto pode ser assim interpretado, anedoticamente, se tomarmos por base a máxima popular de que “quem cala, consente”.

A seguir, testemunharemos uma longa cena escatológica, com grande efeito cômico. Ambos os personagens que representam, metaforicamente, os povos em tensão, isto é, Mathias e o Holandês se encontram finalmente. Contudo, tal encontro se dá em meio a uma situação insólita. Os dois estão defecando e as bandeiras dos Estados são ostentadas sim, mas por meio das cores das ceroulas dos personagens, em mais um ato de vulgarização do símbolo maior de nacionalidade de ambos os povos europeus. A única bandeira que é exposta de

forma mais clara em sua apresentação apropriada, é uma flâmula, de cor branca, trazida pelo holandês, aludindo à intenção de um acordo de paz.

A comicidade da cena provém da maneira através da qual os homens descrevem suas desinтерias,

HOLANDÊS –Sente-se melhor? MATHIAS –Melhor? O senhor não faz idéia do que seja... HOLANDÊS –Eu? Saiba que estou nesta campanha há tanto tempo quanto o senhor, Governador. MATHIAS (*fraternal*) – Também pegou? HOLANDÊS –*Já trouxe* das Índias Orientais. MATHIAS –É. Parece que são terríveis, por lá. HOLANDÊS – Nem pode imaginar... MATHIAS –Mas as daqui não ficam atrás. HOLANDÊS – Maneira de dizer... MATHIAS – Ficam? HOLANDÊS – A bem da verdade, a minha já é um resultado meio *híbrido*. Às vezes é a indiana que me ataca. Bem cedinho. A *brasileira* geralmente vem quando a *outra está de recesso* (começa a se contorcer). Falou no bicho? ... (caga) [grifos nossos] (p.16-17)

Interessante perceber que os povos dominantes, além de só aprenderem a ser fraternais em uma situação como esta, consideram suas colônias, tais como Índia e Brasil, como doenças, capazes apenas de se relacionar com excrescência [tanto social como econômica e até mesmo no aspecto de higiene]. A “brasileira” se reveza com o recesso, ou trégua, da “indiana”, ou seja, tal alternância pode ser lida como o movimento de exploração que as metrópoles exercem sobre aqueles povos; em troca, os metropolitanos levam consigo a contaminação pelas doenças dos lugares tropicais. Este é também, como visto antes, o único momento em que, surpreendentemente, os homens não se preocupam com a rivalidade que nutrem. Ao menos, durante alguns momentos:

HOLANDÊS – Sebastião do Souto. (...) Quem diria, com aquela cara, com aquelas medidas ... um infame traidor. MATHIAS – É falar no diabo que ele bota a cauda de fora. HOLANDÊS – Não estou entendendo. MATHIAS –Porque não lhe convém. Estou falando de Calabar. C-A-L-A-B-A-R! HOLANDÊS – Não aceito imposições. MATHIAS – Aceita sim. E eu imponho que Calabar me seja entregue mãos e pés atados, como despojo de guerra. Essa é a cláusula UM da rendição de Porto Calvo. (p.18-19)

A disputa por Calabar é o detonador da exaltação dos ânimos, mais uma vez. A sede de vingança por meio da traição é quase uma obsessão por parte de Mathias de Albuquerque.

O ápice da desta querela entre ambos os personagens é mais bem exposto pelo trecho: “HOLANDÊS – Cadê a rede? MATHIAS – Não afunda. Mande tirar todos os chumbinhos para fabricar bala”.(p. 19-20) Exprime, tanto que as finanças lusitanas não estavam bem (o que pode ter sua origem no fato de notarmos os lusos como um povo bastante desorganizado); quanto a ser quase uma paranóia a questão do enfrentamento armado, isto é, até das redes de pesca se retirava o chumbo para fazer munição; é a violência se mostrando mais valorizada



até mesmo que a alimentação. E ainda: “HOLANDÊS – Também, isso já é coisa de português.” (p.20). Aqui, há um tom jocoso, brincando até com a anedota corrente (em nossa cultura contemporânea, ou seja, à época de produção da peça), na qual os portugueses não seriam um povo inteligente, “coisa de português”; além de desvalorizar o esforço canhestro de angariar uma maior quantidade de armamentos, sobretudo, do modo que tem sido feito. “MATHIAS (admitindo) – Pois, não se é português impunemente. (reagindo). Mas vocês comeram o chumbo. E tem mais: vocês podem ser bons na cozinha, mas como soldados não valem um carapau frito.” (id.) Num primeiro momento, ironicamente, o português até admite, fazendo jus à piada anterior. Contudo, logo reage e muda o tom, ameaçando e enxovalhando a reputação bélica dos flamengos, ao dizer que mesmo com o “chumbinho de rede”, a munição serviu perfeitamente para sua defesa contra os próprios holandeses. “HOLANDÊS (levantando-se) – Governador. Pensei que tivesse vindo parlamentar com um gentil homem, mas vejo que me enganei (joga longe a bandeira branca) Os países Baixos que eu represento...” (id.) Neste ponto, o holandês desiste de sua missão de paz, e joga a bandeira fora. Curiosamente, também, o que põe termo na conversa é o rebaixamento das habilidades dos holandeses com as armas, contido nas palavras do luso. “MATHIAS – Com muita propriedade” (id.) Aqui, o português se vinga da piada anterior, falando sobre a origem do interlocutor. Ao utilizar a palavra “propriedade”, podemos observar que isso tem relação com o adjetivo “baixos” dito anteriormente. Sua origem poderia ser vista como baixa, não refinada e/ou tradicional. “HOLANDÊS – E a Companhia das Índias Ocidentais... MATHIAS (...) – Que é na verdade quem manda na Holanda, confessa. Vocês não têm um rei, mas uma corja de quitandeiros de terceira categoria à testa do Estado...” (id.) Novamente, o português desdenha do progressismo holandês. Isto pode ser inferido não como anacronismo tendencioso, (isto é, que já construísse ficcionalmente tal posicionamento luso, por causa da posterior, e marcante, derrota holandesa) mas sim, por causa da seguinte observação: “não têm um rei”, contudo possuem “quitandeiros”, com isso há uma crítica feita por parte de um povo latino que sustenta a tradição na Europa. O rei e a nobreza são figuras fundamentais nesses Estados europeus, a burguesia não era levada a sério. Só poderiam ser quitandeiros, pois eram o novo no horizonte de um panorama socioeconômico decadente. “HOLANDÊS – E vocês, seus galegos... MATHIAS – Não, a Galícia é com a Espanha... HOLANDÊS – Portugal também é com a Espanha... MATHIAS – Isso é provisório. (pomposo) E que esta seja a primeira vez que um português é chamado de galego.”(p.20) Agora, o holandês

gentilmente retribui a alfinetada, expondo o domínio espanhol sobre Portugal; uma chaga aberta para eles que têm em seu governo um rei estrangeiro, da Espanha, o já mencionado Felipe II. Este fato aborrece ainda mais o português, que exige que isso nunca mais seja repetido, como se fosse uma grande ofensa chamá-lo de “galego”, afinal há uma grande crise política em aberto com a Espanha.

Em meio a uma nova ironia, mais um intervalo é feito nas desavenças, uma “trégua” (id.), em face da incontinência intestinal que volta a acometer o holandês. O nome da diarreia neste momento é “brasileira”:

HOLANDÊS (contorcendo-se em cólicas) – Aiaiaai ... espera aí, espera aí, dá uma *trégua* (caga, olha o resultado na latrina) É a *brasileira*. Com um pouquinho mais de *verde* que o habitual. MATHIAS – São essas matas... HOLANDÊS – Esses céus... MATHIAS – Essas riquezas... HOLANDÊS – Que merda. [grifos nossos] (p. 20-21).

A analogia entre a cor dos excrementos, verde, e as matas e céus do Brasil, bem como o representa também nossa bandeira nacional. É um esforço de expor a maneira que os europeus enxergavam esse território do, assim chamado, Novo Mundo; sobretudo, chacoteando seus símbolos: “matas”, “céus”, “riquezas”. De qualquer modo, é o holandês quem despreza a comparação: “Que merda!”; apesar dessa réplica, parece que seu intento não era o de cobrar apreço pela nossa terra, mas dissecar a inutilidade, por um lado, de tais símbolos identitários; e, por outro, da própria colônia.

Sobre relações de traição, temos ainda, a seguir:

HOLANDÊS – Eu não disse isso ... (desalentado) Que é que os *historiadores* vão dizer de mim se eu entrego Calabar? MATHIAS – Que o entregou a um homem de uma só palavra. A um fidalgo português. As minhas barbas como penhor. (O Holandês olha Mathias, que, *imberbe*, se apressa a acrescentar) Fica bonito... Um dos meus antepassados fez isso nas Índias! O Afonso. [grifos nossos](p.21)

Tal passagem nos leva a refletir sobre a veracidade das palavras de Albuquerque, cujo teor é enganoso, uma vez que, num primeiro momento diz ser “homem de palavra” para, logo em seguida, desmentir tal assertiva sutilmente, através da menção do poder de sua barba, mesmo não sendo dotado de pêlos de barba, ou seja, há promessas que obviamente não serão cumpridas, mas que, entretanto, servem como isca para o convencimento do interlocutor. Além disso, há a preocupação, por parte daqueles personagens, com a própria biografia, ou seja, a maneira pela qual a imagem ficará registrada à posteridade. Logo têm ambos a preocupação de que os historiadores os retratem bem.

A passagem do desarranjo intestinal também provoca a reflexão sobre a postura cerimoniosa dos Estados metropolitanos. Neste momento, precisamente, damos-nos conta da falta de mesura entre os dois querelantes. Mesmo a História, como o relato da posteridade daqueles homens, é atingida pelo desprezo: “MATHIAS – Preciso... (começa a se contorcer de cólicas) ... cagar. HOLANDÊS – A História pode esperar.” (p.22); leia-se *História*, [sobretudo se pensarmos no discurso historiográfico do século XVII], como sendo um grande diário a registrar os grandes feitos de *grandes* homens / heróis. Além disso, há uma crítica, aliás presente ao longo da peça, acerca da relação entre o discurso com caráter oficial e o oficioso, e o quanto de *ficção* e/ou recriação existe nos relatos históricos em geral, ou seja, jamais poderíamos imaginar cena, de tal modo, prosaica e comum. E se há a preocupação em erigir um herói, como ele pode dizer que a “História pode esperar”? Esse é o ponto. Esses heróis são tão perfeitos quanto qualquer outra pessoa, o que joga por terra as noções de: verdade do discurso histórico e a imagem divulgada pelos relatos e a imagem mais íntima e pessoal dessas pessoas que “escrevem a História”. Tal preocupação manifesta-se ainda em:

MATHIAS – Quando contarem estes desafortunados fatos/ Falem de mim como eu sou... HOLANDÊS – Nada acrescentando ou omitindo/ Nem pondo nenhuma malícia.../ MATHIAS – Falem de alguém que sofreu/ Não sabiamente. HOLANDÊS - ...mas demasiado/ E que tomado de cólera.../ MATHIAS E HOLANDÊS EM CORO – Jogou o inimigo na desgraça. E na desgraça ele mesmo mergulhou. (p.23)

A isso se segue uma discussão entre Mathias de Albuquerque e seus ajudantes a respeito de quem de fato dá as ordens no Brasil. E o português reclama ferozmente da falta de suporte espanhol no que concerne à luta pelo território da colônia, logo, atribuindo a vitória exclusivamente a Portugal:

MATHIAS – Portugal e Espanha estão unidos pela dinastia dos Felipes, está certo. Mas eu sou brasileiro, de sangue nobre português. E quem manda no Brasil ainda é Portugal e não a Espanha. DIAS – Viva Portugal! Frei – Que Deus o tenha. CAMARÃO – Amém. Frei – Cuidado. As paredes têm ouvidos. MATHIAS – Que ouçam. Esta vitória é minha. SOUTO – Sua, Excelência... MATHIAS – ...e de alguns preciosos colaboradores. SOUTO – Sebastião do Souto, às suas ordens. MATHIAS – Por isso eu a dedico a quem quiser. Por quê [sic] aos espanhóis? O Brasil nunca lhes interessou. O Brasil para eles é uma cortina de cana para proteger dos holandeses a prata do Peru. Cadê os navios que me prometeram? Cadê as notícias? Cadê os canhões? Cadê os remédios? Nada. Mandam um, um espanhol para me substituir! (p.24)

Nesse clima de incômodo e de busca por um inimigo a quem odiar e contra quem se vingar, vem à tona uma conversa sobre traição: “SOUTO – Governador, talvez não seja o momento, mas fui eu que... MATHIAS – Já sei, você é o traidor. Parabéns, está *nomeado*

*alferes*”[grifo nosso](p.25) neste momento fica claro que uma atitude de delação é bastante positiva, haja vista que os delatores são recompensados. Na seqüência abaixo,

SOUTO – Obrigado, mas... traidor? Frei – Não, quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela. MATHIAS – Traidor é quem trai Portugal. Frei – Sutilezas históricas, Excelência. CAMARÃO – Traidor é quem trai Jesus Cristo. DIAS – Traidor é quem trai a pátria. SOUTO – Traidor é Calabar. (id.),

seria como se a figura de Calabar personificasse e reunisse todas as idiossincrasias para que nele se reconhecesse um traidor; além de ser um traidor maior, comparativamente aos que traem a Pátria ou Jesus Cristo. Curiosamente, quem chama a atenção para Cristo e a traição é Camarão, não o próprio Frei, que é o religioso de então. “Frei – Quanto a Calabar, quais são suas intenções, Governador? SOUTO – Esta guerra é um vai-vem. Calabar vivo é um perigo.”(id.). Essa descrição da *guerra* expõe o caráter dinâmico, mas também a flexibilidade ética e moral dos envolvidos que a todo tempo se aliam ora a Portugal, ora à Holanda.

A seguir, conseguem localizar Calabar, e o Frei vai vê-lo, em algum local fora de cena. Mathias, então, quando do retorno do Frei, questiona-o sobre as revelações de Calabar. E o que é dito de maior relevância é o seguinte: “Frei – Excelência, cuidado. Segundo o que me disse Calabar, os grandes culpados *não estão* na arraia miúda. O que ele me deu licença que lhe contasse são coisas pesadas, que eu gostaria de tratar consigo em particular.” [grifo nosso] (p.30). Tal declaração nos faz refletir sobre como são construídas as relações entre classes sociais no Brasil, uma vez que os grandes culpados não eram os que o ajudaram apenas, mas sim os “graúdos”, os poderosos, aqueles que ostentavam mais poder, e que traíam a tudo e a todos, mas de maneira oblíqua, discreta. Como síntese de tal crítica asseverada no texto dramático, observamos a personagem Bárbara, que “(vai-se destacando dos moradores)” (p.30) e, enquanto a comunidade entoava *miserere nobis*, ela discursa sobre o poder de classes:

BÁRBARA – Certo. Certo.  
Não tem culpa arraia-miúda.  
Não tem culpa arraia-miúda.  
Arraia-miúda não muda,

Arraia miúda está muda,

Arraia-miúda só ajuda.  
A traição graúda,  
Chifruda e nariguda,  
Sisuda, trombuda e papuda.

Certo,certo,certo,  
A culpa de todo é de Calabar.  
A culpa de todos é de Calabar.

É bom, é cômodo, é fácil  
Trazer um traidor dentro da manga.

Certo,certo,certo,certo.

O melhor traidor é o que se escala

Corpo pronto para a bala,

Se encurrala, se apunhala,  
Se amarrota e não estala,  
E cabe dentro da mala,  
Se despeja numa vala.  
Se esquece espetado em tala  
Com que arraia não se rala  
E não se fala na sala. (p.30-31)

O poema em destaque versa sobre a fidelidade dos preceitos da gente de classes sociais mais baixas, em contrapartida com os poderosos ou os que aspiram ao poder, que estão sempre mudando de lado no jogo político. Isso é referência tanto à questão do emudecimento ou “silenciamento” a que os mais pobres estão submetidos, uma vez que a eles não se dá crédito por nenhuma opinião, mas sempre são os que são responsabilizados por algum crime. Podemos também aí pensar a respeito do tema da censura da época em que a peça é apresentada, isto é, no Brasil dos anos 70, em plena Ditadura Militar, em sua fase mais agressiva. Ou seja, aqui é mais um exemplo de que os mais pobres acabam por servir aos ricos, ora sendo seus lacaios, ora seus testas-de-ferro. Isso porque a Justiça apenas irá perseguir a esses “miúdos”, e os grandes sempre sairão ilesos.

Calabar, por excelência, acaba por transformar-se em bode-expiatório da culpa de todos. Ele é o câncer que não tem espaço no sistema colonial. Ele deve, então, ser extirpado para que o sistema, como um todo, recupere a saúde. Ele é o traidor de todas as causas. Mesmo que isso não seja a verdade, assim foi construída, a fim de que se parecesse à realidade dos fatos. Apesar das traições generalizadas por todos os lados desta guerra, ele é o que será incriminado, como uma espécie de um Coringa, “na manga” da camisa, num grande jogo de cartas.

Se observarmos melhor, em cada estrofe contamos com o aumento de uma repetição para a palavra “certo”, e aqui verificamos quatro vezes. Isto pode asseverar uma tentativa de explorar a lógica racional deste sistema punitivo, quando, a todo momento, paranoicamente, se buscava a quem punir, onde o traidor era “forjado” para que, por um lado, se parecesse com um “elemento-coringa”. Além disso, que devesse ser morto rapidamente, assim que “identificado”. Sofria-se o impedimento mesmo de comentar com outras pessoas, nem tratar o

caso de maneira mais pública, pois estamos submetidos, tanto no contexto da peça, quanto no contexto de sua produção (década de 1970), a regimes de patrulhamento da subversão. Logo, não se pode comentar sequer com a família em sua sala, sob risco de se sofrer alguma sanção.

E ainda constata-se mais revelações. Mathias confessa ao Frei que se sente muito brasileiro, e isto lhe causa problemas, pois deve obediência à Metrópole e não a esta terra nova: MATHIAS – (...) (ajoelha-se) – Eu, Mathias, de sangue e nome português, mas brasileiro por *nascimento* e *afeição*, às vezes tenho pensado neste *meu* país...”[grifos nossos] (p.31) . Percebemos, então, que o personagem, que até então tínhamos como representante português, é brasileiro. Como isso pôde se dar? Ou seja, a despeito de sua ascendência lusa, há laços de afeto que o unem ao Brasil. Por outro lado, tal declaração é bastante ambígua, pois, apesar de tal “afeição”, ele persegue os nativos e os “traidores”, explora as riquezas e a força de trabalho do povo, e não se resigna com relação ao jugo espanhol.

Tal é a estranheza que tal confissão é recebida, que o Frei conclui: “*Que Deus o perdoe...*” [Grifo nosso] (p. 31) Que pecado Mathias cometera para ser perdoado? Seria o de ele mesmo trair os ideais metropolitanos? Ou o pecado de ter apreço por uma terra fadada ao fracasso moral, como já apontado? E o interlocutor complementa: “MATHIAS – Sim, Padre, tenho sofrido esta tentação. Às vezes tenho hesitado em deixar o meu país à sua sorte, o que não é sorte sua.” (id.). Então, sentir vontade de estar pela Colônia é uma atitude vista como “tentação”, um perigo. Entretanto, ele percebe que deve cuidar mais do lugar, pois tudo é abandono e isso não faria da terra um local melhor, pois poderia ser, também, invadida por, por exemplo, holandeses.

E continua: “Padre, às vezes, peço em pensamento, e as palavras quase me traem. E eu quase me surpreendo a contestar as ordens que me chegam não sei de onde ou em nome de quem... Frei – *Que Deus o perdoe...*” [grifo nosso] (p.31) Sutilmente, o representante luso critica a falta de governo que percebe em Portugal, onde ninguém sabe ao certo quem rege a sociedade e/ou dá ordens aos diversos grupos sociais de lá. Por tudo isso então, o personagem é levado a “contestar” tais ordens. E isto também é pecado do ponto de vista do religioso, haja vista a absolvição repetida na passagem.

Como toque a mais de ironia a seguinte fala: “Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!” (id.). Isso pode conotar tanto, no nível do texto, que a lealdade ao Rei é mais forte que ao lugar de nascimento, quanto, no subtexto, que Mathias tem alguma noção de que pode ser considerado diferente e o

apreço pelo lugar em que se nasce é o mais fundamental e importante. Essa é a conclusão a que o texto nos permite chegar porque há a contraposição entre “terra em que nasci”, que se liga à idéia de “amor”, e “rei” que significa “interesses”, ou seja, há as raízes em embate com os oportunismos e a política. Isso enriquece o debate sobre o caráter, com todas as suas particularidades, de nosso sistema colonial, bem como a relação entre os interesses dos colonizadores e o povo do país colonizado.

A seguir, há uma pequena quebra no diálogo: “Frei - Que Deus... MATHIAS – Me perdoe. Caso contrário eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, que se *atreve* a pensar e agir por conta própria.” [grifo nosso] (p.32) Há um desrespeito à autoridade religiosa, uma vez que ele não necessita esperar que o Frei o absolva de seus pecados. Ele auto-proclama o indulto. Outra questão que podemos também apontar é a de que pensar com independência é algo tido como “atrevimento”, o que pode ser compreendido se lidarmos com o fato de que tudo pode ser visto como traição. Inclusive, ter apego à sua terra de nascimento.

“MATHIAS – Sim, Padre, suplico a Deus que me perdoe a desgraça de ter sido fraco e ter hesitado, ainda que por instantes, em seguir as *regras do jogo*. Pois Deus sabe que... Frei E MATHIAS – O que é bom para Portugal é bom para o Brasil.” [grifo nosso] (id.) Tais “regras” certamente se conectam às questões de obediência plena à Metrópole e seus interesses, o que fica mais claro na segunda fala, quando os dois personagens, colocando Deus em meio à disputa política, dizem que os interesses de Portugal são os mesmos do Brasil.

Ainda ao abordarmos o tema da *censura*, chegamos à seguinte passagem: “CAMARÃO – Eu não disse nada. DIAS – Eu acabei de chegar. Não vi nada. SOUTO – Eu não sei de nada Bárbara. Cada vez menos, Bárbara.” (p.34) Se fazia interessante, então, que as pessoas fingissem passar despercebidas pelos fatos mais importantes e/ou polêmicos, ou que exigissem uma forma de posicionamento político, a fim de que elas próprias não fossem arroladas no perigoso jogo de se transformar em um bode expiatório de traição. E daí se segue uma reflexão de teor crítico:

CAMARÃO – E daí que visse [o que acontecia com Calabar]...Os meus irmãos caem como moscas e ninguém diz nada. Por que é que eu iria dizer? (...) Caem de bala, tacape, gripe...Caem decapitados... DIAS – É natural. É a guerra. CAMARÃO – É natural.A minha raça tem que acabar. SOUTO – Bárbara! (p. 34-35)

Não por acaso, o personagem que carrega o clamor por equidade das raças é um membro de uma espécie de minoria. Podemos dizer isso sem risco de parecermos anacrônicos, uma vez que os índios são bastante marginalizados nesta sociedade. Tal assertiva se mostra clara, devido à posição inferiorizada a que os índios são submetidos, sobretudo quando tal opressão é embasada por meio do discurso católico. Entretanto, para este momento histórico, mais inferiores ainda do que os índios, são os negros. Se compararmos esses com os índios, verificamos que aqueles eram considerados mais inferiores ainda do que os nativos, tendo em vista a escala hierárquica da sociedade da época. Afinal, para a Igreja, os índios eram apenas selvagens, mas que poderiam ser domesticados e, como *tabula rasa*, poderiam ser doutrinados pelo catolicismo. Já os negros sequer gozavam de alma, sendo apenas apropriados para o trabalho intenso e, mesmo assim, com muitos cuidados e supervisão, em atividades que não tivessem relação com o intelecto. Outra curiosidade do trecho em destaque é o fato de a própria minoria buscar justificar o discurso das classes dominantes. “É natural” diz o negro Dias. E se o índio retruca e fala que todos serão dizimados, Souto, em uma situação ambivalente, chama por Bárbara, ao mesmo tempo em que a palavra, neste contexto, pode servir como adjetivo para qualificar as tribos indígenas.

Como uma espécie de ápice das discussões sobre censuras e traição, ocorre a execução de Calabar. Bárbara, após o esquartejamento, manipula o sangue de Calabar em “um gesto caseiro” (p.43), certamente em alusão a um lar ou a um agrado que faria para seu amado por meio de uma tarefa doméstica. Bárbara vê Anna de Amsterdan se aproximar. Contudo, neste momento, a viúva ento a canção “Cala a Boca, Bárbara”<sup>8</sup>, e que se funde às palavras de consolo proferidas por Anna: “Eu nem te conheço direito... Mas talvez seja melhor assim... Senão iríamos lembrar juntas coisas que agora devem ser esquecidas... Coisas que você *tem de esquecer...*”[grifo nosso] (p. 43-44). Ou seja, a despeito da tentativa de dar apoio à perda sofrida por Bárbara, somos apresentados tanto à obrigação de “esquecer” a que Anna se refere, quanto a canção que paralelamente é cantada por Bárbara, que apenas vêm a sublinhar o teor de censura. Até porque se Bárbara não se resignasse, também seria punida pelo sistema político vigente.

A seguir, mesmo quando Anna tenta reforçar que Calabar, de fato foi morto, Bárbara não aceita. A holandesa ainda insiste que Bárbara se ausente do lugar e volte para casa. E a relação entre elas começa a se desenhar de outra maneira:

---

<sup>8</sup>

A canção será mais analisada detalhadamente mais tarde, neste capítulo.



BÁRBARA SACODE A CABEÇA, COMO SE DISSESSE NÃO E AO MESMO TEMPO COMO SE QUISESSE AFASTAR PARA LONGE UMA IDÉIA QUE TEIMASSE EM DOMINÁ-LA. DEPOIS ENCARA A HOLANDESA. (...) BÁRBARA - (...) Você ama alguém? ANNA NÃO RESPONDE, MAS OS SEUS OLHOS FICAM FIRMES NOS OLHOS DE BÁRBARA. BÁRBARA – Eu amo Calabar. ANNA – Eu sei. Agora vamos...<sup>9</sup> (p.45)

Agora o envolvimento das duas ganha, por parte de Anna um teor de desejo, e o sofrimento que antes, para o leitor/espectador, parecia apenas pertencer a Bárbara, agora também é notado em Anna, pois ela ama em segredo outra pessoa. E, como se pode supor, tal desejo homoerótico tem implicações sociais bastante complexas e duras. Cremos que o segredo sobre o sentimento possa ter aí uma justificativa. E a simbologia sobre esse amor ainda se desdobra:

BÁRBARA COMEÇA A CHORAR MANSAMENTE. BÁRBARA ESTÁ SUJA DE SANGUE E ANNA, ENVOLVENDO BÁRBARA, SE SUJA TAMBÉM. BÁRBARA – Eu quero Calabar, Anna ... (Bárbara acaricia o rosto de Anna)... Tudo o que eu sei é amar Calabar, Anna... (p.46)

É como se o sangue, com toda a sua carga dramática<sup>10</sup>, que está sujando, neste momento, o corpo de Bárbara, formasse um elo entre os sentimentos dolorosos da personagem, pela perda, e a morte de Calabar, resultando em uma fusão entre tais aspectos em uma mesma imagem, o que termina por reforçar, ainda, a ligação entre os amantes. Além disso, há o abraço de Anna em Bárbara, o que faz com que aquela também se suje. A flamenga fica suja do sangue de Calabar, ela se suja do amor dos dois, como se deixasse contaminar (e dividir), por todo aquele amor.

Após a morte de nosso protagonista, o dia amanhece. Isso, metaforicamente, pode ser lido como uma alusão à perseguição sofrida por Calabar, o que era algo bastante sombrio, como a noite. Agora, com sua execução, o dia novamente pode amanhecer. E ainda: “BÁRBARA ENCARA O PÚBLICO. BÁRBARA – Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela *ingratidão*, pela *covardia* ou pelo *fingimento* dos mortais.” [grifos nossos] (p.47). Neste momento, o que se passa é que a personagem

<sup>9</sup> Gostaríamos de abrir espaço a uma observação: Na edição da peça *Calabar* utilizada para a presente Dissertação (Vide Referências) faz-se uso da caixa alta sempre que: se aponta, em uma fala, o nome do personagem que falará; ou quando se trata de uma rubrica, isto é, as indicações de marcação dos atores, cenário e/ou iluminação que devem ser levadas em consideração pelo diretor em ocasião de uma montagem teatral. Cremos que tal estratégia de apresentação das rubricas revela-se meio eficaz de chamar a atenção para os encenadores da montagem, bem como modo tipográfico de diferenciação entre falas e outros elementos da representação cênica.

<sup>10</sup> Evocando-nos, por analogia, a temática religiosa e todos os signos relativos ao sangue de Cristo, dentre os mesmos, sua imolação a fim de eliminar os pecados dos seres humanos; e todas as representações relativas ao messias do cristianismo

quebra a chamada *quarta parede* do teatro, que viria a ser exatamente o fato em si de encarar e dirigir objetivamente suas falas ao público.

E o recado crítico que ela externa serve atinge a todos indistintamente, afinal, são caracterizados como “mortais”. O comentário de Bárbara recai sobre o fato de os espectadores serem coniventes ao assistirem à execução e julgarem o que ali se passa. Também sobre os outros personagens ao se revelarem covardes e fingirem o tempo todo uns para os outros, mas, mesmo assim, acusando Calabar de traição. Tal leitura pode nos conduzir a algumas reflexões: podemos questionar o que seria de fato traição em um contexto tão particular como o que se apresenta nesta obra ficcional sobre o século XVII. E mais: não seria exatamente por Calabar ter o oposto desses predicativos que teve seu destino selado daquela forma, no patíbulo? Voltaremos a discutir melhor esse dado, ainda neste Capítulo.

Curiosamente, o que se segue a esse comentário de Bárbara é a volta à cena dos personagens holandeses, com um novo destaque: Maurício de Nassau. Não à toa, após o representante holandês fazer uma longa reflexão desesperançada acerca da morte de Calabar, há o seguinte : “COM A ENTRADA DO CORTEJO DE NASSAU, ANNA LEVANTA-SE E PUXA O FREVO. *NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR*. LUZES E GRITOS ALEGRANDO A CENA AO RITMO DA MÚSICA.” (p.49), isto é, o sério, oficial e político se transformam em imenso carnaval. O trágico dá lugar ao cômico; o dramático cede espaço, então, à carnavalização social. O público é também traído, na medida em que há uma frustração de expectativas da audiência, pelo fato de não ocorrer uma transição entre as atmosferas da peça, mas sim, abruptos cortes que constroem imagens contrasensuais praticamente em simultaneidade.

Com efeito, tal combinação entre elementos holandeses e brasileiros acaba por, quase que num processo de antropofagia, como bem diriam os modernistas, transformar um pouco a realidade deste local,

NASSAU PERCORRE A CENA GESTICULANDO E DANDO INSTRUÇÕES A OPERÁRIOS E ESCRAVOS QUE VÃO MODIFICANDO O CENÁRIO, INTRODUZINDO-LHE NOVAS FACHADAS E ATIRANDO FAIXAS COLORIDAS; QUANDO TERMINA O FREEVO TODO O CENÁRIO ESTÁ MODIFICADO.(p. 50),

Imediatamente, como vemos, o texto da peça se esforça em dar conta de expor as idéias progressistas dos holandeses e, também, a ambigüidade do sentimento deles em relação

à morte de Calabar. Afinal, se momentos antes, Nassau se lamentava pelo ocorrido, agora tudo é puro frevo e, além do mais, o povo passou a aclamá-lo publicamente.

Com uma sutileza que carrega ironia, Nassau está com o povo ele começa a discursar, falando das belezas naturais que tanto fascinam o estrangeiro pelo Brasil: “NASSAU – O trecho mais belo da terra.” (p.51), ao que se percebe um aparte: “CONSULTOR – Não exageremos...”(id.), ou seja, mesmo quando o que nos é mostrado é o “discurso político fácil”, onde deve ser exaltada a natureza do Brasil, que às vezes parece ser a única coisa de que o povo se orgulha (morar em um local bonito), mas, mesmo assim, a peça, por meio do personagem que acompanha Nassau, põe em xeque essa idéia, ao pedir que não se superestime as belezas do lugar. Indo ainda mais longe, podemos ler a passagem em destaque de pelo menos mais duas formas: tanto como o Brasil não tem nada de especial, se nem a natureza o é; ou mesmo, podem existir lugares tão (ou mais) belos que o Brasil. Isso não é exclusividade deste território do Novo Mundo.

E Nassau segue em sua abordagem política:

Em breve teremos aviários, jardins botânicos e zoológicos, orfanatos, hospitais, o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo, que mais... uma universidade... CONSULTOR – Príncipe, não exageremos... NASSAU – Minha maior preocupação como governador geral do Pernambuco é fazer felizes os seus moradores, porque eles são mais da metade da população do Brasil e é aqui que se concentra a quase totalidade dos seus 350 engenhos de açúcar. (p.51),

Nesta passagem, o que se pode observar é o Príncipe flamengo enumerando uma série de benfeitorias para um povo que não tinha mais as necessidades básicas supridas. Se fica evidente a vocação progressista de Nassau, se faz necessária, ao mesmo tempo, uma observação: como poderia um povo, de maioria iletrada, ou seja, que não contava com os préstimos sequer da educação básica ou saúde conviveria com a alta cultura provida por “jardins botânicos”, “observatório astronômico” etc? Ou, em outras palavras, todas as referidas instituições culturais e científicas são absolutamente necessárias, mas cremos ter sua importância reduzida porque a esmagadora maioria das pessoas da colônia sequer sabia ler.

Além disso, como diversos aspectos da peça são ambíguos, todas as benesses propostas para a população se localizam no Nordeste, porque “é aqui que se concentra a quase totalidade dos seus 350 engenhos de açúcar”, logo, o bem estar se mostra indivisivelmente ligado às questões e/ou interesses econômicos.

O Frei e o holandês se encontram, e o religioso se mostra interessado em uma aproximação<sup>11</sup>. Entretanto, logo mais, fala aos moradores de Pernambuco:

Frei – Meus irmãos. Agradeçamos mais uma vez à Divina Providência, pois foi por sua intercessão que se restaurou o trono de Portugal. (...) Dom João Quarto está sendo aclamado em todas as colônias portuguesas como legítimo soberano de nossas vidas. Findaram-se os duros tempos de sujeição ao arbítrio de Castela. (p.64),

Dessa passagem podemos depreender que, a despeito da aproximação com os flamengos, o Frei invoca Deus para abençoar a política lusitana e sua vitória sobre a Espanha. E continuamos a verificar que atitudes e comportamentos que mudam rapidamente. Vejamos, por exemplo, o que Maurício de Nassau diz:

A guerra entre Holanda e Portugal nunca existiu. Durante todos estes anos tivemos ambos um inimido comum: A Espanha. (...) Queriam ocupar o trono da Holanda e conquistar o mundo, os Felipes. Mas a restauração de Portugal vem marcar um novo tempo. E o fim de um longo equívoco (abraça o Frei e enche os dois cálices – Viva Dom João Quarto, rei de Portugal! (p.66)

Este dado nos leva a pensar que não havia, de fato, turbulências em termos de Holanda *versus* Portugal, e o que ocorria era uma relação pacífica. Pelo sim, pelo não vejamos a seguir:

CONSULTOR – Bem Alteza [Nassau], a trégua já foi assinada entre Portugal e Holanda, mas só entrou em vigor para a metrópole. As colônias devem esperar pela ratificação... (...) Não quero ser indelicado. Mas a Companhia está se ressentindo de algumas atitudes de sua Alteza. Tanto no plano político como no econômico.(...) NASSAU – Você está sugerindo... CONSULTOR – Que algumas conquistas aos portugueses, seriam vistas com bons olhos pelos Estados Gerais. NASSAU – Muito bem. Enquanto não ratificam o tratado estamos oficialmente em estado de guerra aqui. Envie imediatamente uma frota para dominar o Maranhão. (p.67-68)

Nesse caso, claramente, observa-se que Nassau ou bem não estava ciente de que o clima belicoso perdurava, ou bem mentiu a fim de se conciliar com os nativos e os portugueses, a fim de bem governar seus domínios no Brasil. Afinal de contas, é um estranho lapso que Nassau apresenta. Um homem de Estado da envergadura de Nassau desconhecer tal decreto não nos parece muito crível. Além disso, observamos, na passagem em destaque, um primeiro contato com algo de suma importância: o fato de o progressismo dos holandeses parecer apenas se mostrar quando os interesses de suas elites não são feridos. Por essa razão, nos é facultado perceber que Maurício de Nassau pretende voltar ao ataque aos portugueses, pois tem a necessidade de acalmar os ânimos dos chefes dos Estados Gerais. Sem essa base, ele próprio não poderia desenvolver suas idéias de, por assim dizer, progresso. Progresso em

<sup>11</sup> Os detalhes dessa relação serão dados mais tarde, ainda neste capítulo.

diversas áreas, afinal de contas, Maurício de Nassau veio ao Brasil acompanhado de cientistas, arquitetos, médicos, botânicos etc. E um médico aparece dizendo ter a cura da gonorréia. A seguir, apresenta a “fórmula”:

MÉDICO – Simples, meu Príncipe[Nassau]. Mastigando-se freqüentemente a cana e engolindo-se o suco, sem nenhum outro medicamento, fica-se curado dentro de oito dias (Consultor toma das mãos do médico um maço de cana, Nassau toma outro, põem na boca e começam a mastigar: o médico oferece ao Frei, que discreta e maliciosamente, recusa). NASSAU – Notável...Que seria de nós sem a cana-de-açúcar. (p.73).

A gonorréia, doença comum, e sexualmente transmissível, não por acaso foi uma das prioridades de busca de cura por parte do médico. Tal é a recorrência da doença, que Nassau e o consultor mascam cana, sendo inclusive oferecida ao Frei. Sua recusa de fato ocorre de forma maliciosa, o que pode apontar para a leitura de promiscuidade sexual dos religiosos da Igreja Católica. É claro que, se por um lado, pode representar apenas uma experimentação da dita “fórmula”, devido à curiosidade, pode referir-se também aos hábitos lascivos cultivados pelos estrangeiros no Brasil, muito em parte pelo fato de que aqui eles estariam longe do jugo intenso dos centros de poder religioso. Sejam católicos, sejam calvinistas (como é o caso de Nassau). O que poderia corroborar a leitura mais sexualizada da atitude do Consultor e de Nassau, seria o comentário final do líder flamengo, através do qual refletimos, com sutil ironia (haja vista que a cana era a principal cultura econômica do Brasil) que a cana pode ajudar o Brasil em vários sentidos, desde os econômicos e até mesmo os sexuais!

Em seguida, nos deteremos um pouco em uma discussão entre dois outros personagens, Souto e Bárbara. Ela talvez não se dera conta aonde suas atitudes a estavam conduzindo, mas isto fica mais claro para ela e para o público leitor/espectador que testemunha na seguinte passagem:

SOUTO – Você está me atraindo para uma cilada. Desde o começo que você está me atraindo para eles e nem sequer está sabendo. Você está traindo, Bárbara e nem sequer está tendo na boca o doce gosto da traição. BÁRBARA – Eu não estou traindo ninguém. SOUTO – Você está me dando pena... Engatinhando na traição, nos cueiros da traição...Pobre Bárbara. E em nome de que, de quem? De Calabar. (p.77-78)

Aqui a contenda se inverte, incluindo outros personagens na seara dos traidores. Bárbara é arrolada nesse processo, e vemos que ela, ao propor a Souto que morem juntos, está, de algum modo, traindo a memória de Calabar. E quem atira essa visão para Bárbara é o próprio Souto, um dos personagens de valores morais mais ambíguos de toda a peça. E

mesmo encarando essa acusação, Bárbara não se apercebe de que está trilhando o mesmo caminho de todos, certamente pela carência afetiva que sente. De outro modo, Souto também se sente enciumado pela ligação entre o falecido e sua amada. Isto o tortura e o motiva a expor o lado mais obscuro de Bárbara.

Após o entrevero dos dois, Souto é morto por holandeses. O que leva Bárbara a uma imensa confusão amorosa,

BÁRBARA – Não é bem assim. Eu me orgulho de um traidor e a traição do outro me repugna. ANNA – Quem trai, trai. Não faz diferença. (...) BÁRBARA – Também já pensei desse jeito... Misturei Sebastião do Souto e Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições, misturei os corpos, misturei tudo, fiz de tudo uma passoca [sic] e mergulhei com prazer nessa pasta toda... De um certo modo eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e a sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição... Mas não é verdade, Anna. É Anna? (p.84),

e, novamente, o mote de suas confusões é o signo da traição. Bárbara, mesmo que inconscientemente, faz uma junção das duas figuras, a de Calabar e Souto, tenta no segundo resgatar a figura do primeiro, seu amor morto. E todos os níveis de traição, seja do amor de outra pessoa, seja o de se envolver com dois traidores, seja o de se sentir traída por ela própria não saber direito a quem ama, acabam por deixá-la perdida. Até porque, neste caso, a verdadeira amante dos homens era a própria traição e não uma outra mulher. Talvez a própria Bárbara preferisse que se tratasse de uma outra pessoa, mas, tragicamente, a verdadeira “pessoa” no coração dos homens não era de carne e osso, mas sim ideais e sentimentos, tanto de equidade social, quanto de oportunismo, mas sempre motivado por um desejo de fazer a diferença nessa sociedade em formação (e cheia de preconceitos). Contudo, sabe-se que eram motivações quase obsessivas por parte de Souto e Calabar. Nunca se sabe ao certo como Bárbara poderia competir ou lutar contra tal rivalidade.

Bárbara então tenta se aconselhar com o Frei. Ele, que primeiramente crê que a viúva esteja em busca dos sacramentos, logo irá se surpreender. É possível fazer esta afirmativa porque Bárbara questiona o fato de o Frei, a cada momento, aparecer aliando-se, ora aos holandeses, ora aos portugueses. E muita ironia é destilada no brilhante diálogo:

BÁRBARA – Estou bonita? Frei – Diferente. BÁRBARA – (...) E o Padre, está igual? Frei – Sempre o mesmo... E com Deus. BÁRBARA – Padre, eu queria saber uma coisa... É muito importante... FALA BAIXO, COMO SE TIVESSE MEDO DE SER OUVIDA, MAS A INTENÇÃO DE DEBOCHE É EVIDENTE. BÁRBARA – Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo. Com os portugueses...depois com os holandeses (...) Como é que faz com a sua consciência? Frei – Você está bêbada. BÁRBARA SOLTA UMA GARGALHADA – E Deus proíbe falar com uma bêbada... É isso, Padre? Frei – Não, Deus não proíbe, mas o bom senso, sim.(p. 86-87) ,

Na passagem, podemos ver uma mulher destituída de crenças, que conviveu com dois homens acusados de traição e, posteriormente, mortos. Bárbara logo busca a confrontação com um outro homem, isto é, sabendo-se que Calabar e ela ocupam o lugar na sociedade reservado aos excluídos, a mulher encontra o próprio homem que traiu a todos e que jamais foi acusado de nada, pois é membro da Igreja: o Frei. Além de jamais ter sido destituído de nada, ainda foi regamente compensado. Ao pensarmos em tal recompensa, sabemos que se dá em razão de ser um homem oportunista e estratégico, uma vez que sempre esteve ao lado mais bem posicionado politicamente; ademais, também houve situações nas quais ele nem precisou definir um lado. Aliava-se, enfim, aos dois. Aconselhava ambos os representantes de territórios europeus, gozava de muito conforto, e uma posição, em relação à manipulação de informações sigilosas, bastante privilegiado.

Essa sensação de injustiça e falta de ordem é que movem Bárbara, conhecida manceba de Calabar, e, posteriormente, de Souto. Trata-se dos piores tipos de relação para uma mulher daquele tempo. Afinal, eram “flagrantemente” traidores, pelo menos, para as concepções do sistema.

Nesse sentido, percebe-se o signo do “bêbado” e toda a resistência por parte do Frei em continuar a conversa com Bárbara. Evidentemente, se tal restrição ocorre é em face de o bêbado ser, por excelência, o personagem arquetípico ideal para lidar com as noções de *verdade*, até porque, o indivíduo que não está sóbrio perde e/ou suspende os sentidos de coerção moral que lhe são impostos em todas as ocasiões em sociedade. É o indivíduo responsável por dizer as coisas que estão no subtexto, explorar os segredos, e desvendar os mistérios. Tem-se então uma razão para que o Frei rapidamente acuse Bárbara de estar bêbada, justificando-se ao dizer que o bom senso o impede de com ela falar. Ele teme por sua reputação perante toda a paróquia, e por todo o respeito de que goza entre os moradores.

E segue-se a discussão:

BÁRBARA – Eu sei... estou bêbada. O mundo é perfeito, os reis não tem defeitos e eu estou bêbada. E Calabar morto. Frei – Porque merecia. BÁRBARA – é...porque acreditava no holandês...E agora o Padre está aí com eles, bem alimentado, em paz com a sua consciência...Frei – Calabar traiu... BÁRBARA – Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída. (p.87)

Ela, Bárbara, tenta endossar o próprio discurso do Frei Salvador, onde os poderosos têm sempre razão, o que, teoricamente, para o *status quo* apresentado no contexto do drama,

traz equilíbrio à nossa terra, e por conseguinte, preserva a “perfeição” do mundo. Bárbara faz uma comparação entre a crença de Calabar nos holandeses e a posição de Salvador, que agora também estava ao lado dos flamengos. E isto não o demove ou parece causar-lhe peso na consciência. A questão que acaba por permanecer é da seara da lógica. Se Calabar é acusado de trair, então porque a dificuldade de mostrar a “coisa traída”? Para ressaltar esse aspecto de como as relações estão, em todos os níveis, contaminadas pela traição, o texto procede a uma simultaneidade de cenas, as quais acabam por dialogar com a figura de Calabar. Vamos ao trecho:

CONSULTOR (para Nassau) – Conde ... acabo de receber instruções. E temo que não sejam agradáveis.  
 NASSAU – Entre medos e coragem,/ Entre ansiedades e náuseas,/ Entre fidalgo e corsário,/ Governante ou mercenário. BÁRBARA (para o Frei) E Calabar? CONSULTOR (para Nassau) – Como? NASSAU – Nada. (p.87-88)

Esse diálogo é a seqüência do anterior. Tal interrupção, como já apontado, dialoga de maneira interessante com o que estava sendo debatido entre Salvador e Bárbara. O Consultor não traz notícias agradáveis. Então Nassau recita alguns versos, onde fala de si próprio e dialoga, por aproximação com todos os sentimentos que podem ter invadido Calabar, sobretudo quando sofrera intensa perseguição. Nem Nassau sabe ao certo se é “Governante ou mercenário”. E Bárbara ainda suplica compreender mais sobre Calabar, sendo que as réplicas se misturam à conversa entre o Consultor e Nassau. Curiosamente, o Consultor, que não compreendia bem o que a autoridade flamenga dizia, parece também não compreender a pergunta feita por Bárbara. E a resposta de Nassau, que busca desviar a atenção do interlocutor de suas próprias inseguranças, parece dizer que Calabar é “nada”. Isso pode ser aventado exatamente pelo fato do que se segue à discussão:

Frei – Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.(p. 88)

Há, então, um retorno à temática da censura, além de um novo olhar sobre o caráter ficcional do discurso da História. É dito pelo Frei que Calabar perde força, que agora é apenas um “verbeta” (muito provavelmente dos livros de História e/ou Enciclopédias), e que qualquer pessoa que declarasse simpatia ou ligação com ele seria severamente punida, e por razões de segurança de Estado. Ou seja, a paranóia por segurança toma conta das mentes de



todos e de modo cada vez mais invasivo, tornando-os cegos para terem uma visão mais próxima da realidade, pois o que salta aos olhos é justamente a possibilidade de que, uma palavra emitida (e dotada de juízo de valor), possa ser atribuída como acusação a qualquer pessoa. Referimo-nos, obviamente, ao grupo de pessoas humildes, aqueles sem qualquer condição de defesa. Devido a essa estrutura de poder no Brasil onde apenas os imbuídos de poder têm vez e voz a noção de “razão” e “verdade”, também, pouco importam neste contexto. A elaboração do discurso da História ficaria submetido ao que se julgasse ser próprio para ser escrito como verdadeiro. Por outro lado, haveria um intuito de ludibriar as pessoas, uma vez que apenas o “quê” não importa, mas sim o “como se diz esse quê”. Tudo teria de passar por alguma censura para sofrer adaptações, a fim de que determinadas verdades não abalasses o *status quo* do quadro sociopolítico vigente, isto é, as verdades deveriam ser, em essência, inofensivas.

Nassau termina por ser convidado a renunciar, por parte da Companhia das Índias. É acusado de não fazer uma boa gestão e de malversação de verba do Estado holandês. Entretanto, há uma escolha que poderia ter sido feita: “CONSULTOR – Ou Vossa Senhoria renuncia... NASSAU – Ou? CONSULTOR – Existem precedentes de sanções mais graves e definitivas.” (p.89). A ameaça feita pelo corpo dirigente da Companhia das Índias Ocidentais permite deduzir que, se havia tal precedente, havia, também, a possibilidade de ficar aqui. Ou seja, ele não era obrigado a deixar o Brasil. Todavia, sabemos logo depois qual sua opção:

ILUMINAÇÃO PARA A FESTA DE ADEUS. FAIXAS DE SAUDAÇÕES DOS COMERCIANTES LOCAIS, JUDEUS, ETC [sic]... MULHERES VISTOSAS, PAPAGAIO, NEGROS COM BOINAS E TELAS DE PINTOR RENASCENTISTA, ÍNDIOS ESPECULANDO EM VOLTA DE UMA LUNETAS. NASSAU NO ALTO DA PONTE. (p.91),

Lemos que ele decide ir-se embora, mas não sem fazer uma preleção sobre todo o seu imenso amor pelo Brasil. Tal trecho, que indica a cena de despedida desse personagem do Brasil, por si só, já é bastante interessante, pois fornece uma imagem que, em verdade, se mostra um amálgama de diversos signos que apontam: desde o que Nassau está legando para o povo da capitania de Pernambuco, e em última análise, para o Brasil, passando até por construção metafórica que serve como observação crítica acerca dos diversos elementos que exprimiriam uma percepção resultante de algo como o imaginário coletivo de povos estrangeiros sobre o país, carregando, na referida imagem, diversas referências que contribuem para compor um estereótipo do Brasil.

Ao analisar o trecho em destaque, nos deparamos, na algomeração que se despede do líder holandês, com faixas de despedida de comerciantes e judeus (Nassau era incentivador de liberdades religiosas e comerciais); mulheres sensuais (desde sempre, o nossa terra é tida como ambiente de lascívia e de hábitos promíscuos e relações permeadas pela sexualidade); um papagaio (a fauna tem de estar presente, afinal é o local, por “excelência”, de exóticas paisagens e de grande variedade de espécies animais); negros munidos de boinas e telas de pintor renascentista (não nos custa admitir que os pintores renascentistas também estão voltando na comitiva para a Europa, evidentemente, afinal, tanto exotismo é inspirador, mas sem exageros, isto é, convive-se com tais cenários naturais em uma temporada uma só vez em toda a vida, e não vindo morar por toda a existência do artista). Considerando este último dado, podemos pensar que os artistas se livraram de seus materiais, deixando-os, até mesmo, como lembrança aos negros. Cabe lembrar que não se trata de uma leitura preconceituosa, pela qual diríamos que os negros nada fariam com esse material se, evidentemente, lhes fosse concedida oportunidade. Ao recorrermos ao contexto do século XVII, ficamos sabendo que os negros, em sua esmagadora maioria, eram iletrados e, na condição de escravos, de nada adiantaria o acesso ao material artístico. De fato, as condições a que estavam submetidos não lhes proporcionariam tempo hábil para o ócio relacionado, segundo mentalidade da época, às artes, sobretudo plásticas. Da mesma forma, há o contato dos índios com a luneta. Para tal, pensemos que os astrônomos chegados com o desenvolvimentista Nassau retornam ao Velho Mundo, levando suas experiências desta terra e deixando seus artefatos pelo caminho (talvez em razão da pressa em deixar o Brasil acompanhados do Príncipe flamengo ?), dentre os quais a referida luneta apreciada pelos índigenas. Tal atenção dos nativos pode ser atribuída à tentativa de descobrir a finalidade do artefato, mesmo porque caso viessem a conhecê-la, não apreenderiam a importância desse procedimento para o homem branco.

Nassau, na despedida, se encontra sobre uma ponte, a ponte Maurícia. Empreendimento que o político se esforça imensamente para levar a cabo e, com limitações, consegue. Não à toa é lá que ele faz um discurso de despedida, no local que representa a opulência de sua administração, o que metaforiza o incômodo da Companhia das Índias Ocidentais com ele, além de carregar uma sutileza: ele faz seu discurso para a população não em meio à comunidade, mas sim em posição elevada e distanciada em relação aos membros do povo, o que também pode apontar os aspectos megalomaniacos de sua personalidade, uma vez que desejava ser visto em posição superior em relação aos homens, ditos, comuns. Com

todas essas nuances, todo o trecho formado por essa imagem, que por ser um mosaico de aspectos, funciona como metáfora que transgride a idéia comum da passividade do povo colonizado frente a um processo (tido como) civilizatório europeu. Além disso, revela toda a superficialidade da visão de estrangeiros sobre o Brasil, uma dentre outras leituras que o leitor/espectador possa vir a fazer, o que depende, como afirma Iser, das *perspectivas* (narrador, personagem, enredo) que a mente do leitor segue na fonomenologia do contato que estabelece com o texto.

Dentre outras possibilidades de interpretação, apontemos algumas. Primeiramente, as reflexões de Nassau ao sair da Colônia. De acordo com esta leitura, podemos perceber que ele se revela bastante dividido entre o gosto de viver (e governar) a Colônia e toda a pressão exercida pelos homens de negócio que gerenciavam a Companhia das Índias Ocidentais. Com isso, Nassau parece sofrer bastante com o afastamento e a ausência do país ao qual parece ter desenvolvido laços afetivos.

Por outro lado, há a posição contraditória do personagem neste processo de extradição. Tal interpretação encontra apoio nas acusações direcionadas a Calabar (de traição à coroa portuguesa), o que conduz a uma punição exemplar, isto é, morte e esquartejamento de seus despojos. Quanto a Nassau, é afastado politicamente por ordem de seus patrícios, mas quando volta à Holanda, recebe honrarias e promoções militares. Nassau é acusado de crimes contra o Estado, mas adota uma postura condescendente, saindo do país e voltando para sua terra. Faz isso, de modo que, ao tomar tal atitude, possa gozar da preservação de sua integridade física. Logo, o jogo a que Nassau se submete parece complexo, mas o holandês apresenta ações que exprimem seu conhecimento acerca de estratégias, para que possa inclusive conservar seus privilégios de membro de elite político-socioeconômica, a despeito dos necessários empreendimentos feitos no Brasil. Em suma, o mameluco humilde sofre a pena; já o branco da elite européia apenas tem de se retirar do país.

### 3– BASTIDORES: (DES)CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

É evidente que não nos cabe, no presente trabalho, dar conta de toda uma discussão – infundável e que acompanha nossa contemporaneidade – sobre o que é bom e/ou interessante para o público, em termos de estrutura de uma produção artístico-ficcional. Após analisarmos a trama da obra de Chico Buarque, passaremos a observar um outro aspecto, que cremos ser de suma importância para acentuar nosso envolvimento com uma dada obra ficcional: a análise dos personagens que fazem parte da trama da peça *Calabar - o elogio da traição*.

Em geral, como se trata de uma grande história de construção e/ou desconstrução da figura histórica de Domingos Fernandes Calabar, nos são apresentadas versões da história. Como tal, a estratégia dos autores é a configuração de duplas, de pares, de dualidades, ou pequenos grupos, onde encontramos os discursos de vozes dissonantes, ou seja, as forças que de fato se embatem para que possamos ter um acesso mais significativo ao texto e, assim, conseguirmos, cada um de nós leitores e/ou espectadores, construir as nossas teorias sobre o que se teria se passado com essas relações de personagens que vivem no século XVII no Brasil.

Em primeiro lugar, percebemos a dupla formada pelo português Mathias de Albuquerque e o Holandês. Ambos representam forças colonizadoras no mundo (Portugal e Holanda). Ironicamente, porém, ambos se encontram subjugados pelo domínio espanhol, o que já nos pode causar surpresa, pois, ao mesmo tempo em que os lusos e os flamengos tentam disputar os territórios brasileiros que anseiam dominar e medir forças entre si, observamos eles próprios estarem na mesma posição perante a Espanha: a de possuir um inimigo (dominador) em comum (o próprio Maurício de Nassau, mais tarde, fala sobre isso: “A guerra entre Holanda e Portugal nunca existiu. Durante todos estes anos tivemos ambos um inimigo comum: A Espanha.”, p. 65.)

Passemos adiante então a fim de analisar um trio de personagens que, de maneira metafórica, nos indica outras dimensões no terreno dos efeitos do processo de dominação entre povos e/ou culturas, a saber: Henrique Dias, Felipe Camarão e Sebastião do Souto. Os três personagens se apresentam sempre muito próximos entre si. Para que tenhamos mais clareza das nuances que os diferenciam, empreenderemos aqui uma análise detida em cada elemento da tríade. Usaremos, como ponto de partida para nossa interpretação, a canção por meio da qual os referidos personagens se apresentam na peça: “Canção dos Heróis” (p.10-11).

## O primeiro é Henrique Dias:

(cantando) – *O meu nome é Henrique Dias,  
Se a memória não me falha.  
Ganhei os dias do nome  
No negrume da batalha.  
Troquei os pés pelas mãos,  
Um olho por uma medalha.  
Fiz das tripas coração  
E da camisa, mortalha.*[grifos nossos] (p.11)

Este primeiro “herói” da canção, sequer lembra seu próprio nome, o que, já de saída, indica um teor crítico em relação aos heróis que, na História, são conhecidos por seus nomes, suas identidades. O que Dias faz é desmistificar este aspecto identitário, ao não se recordar. Por outro lado, o fator de esquecimento do nome pode ser atribuído a uma outra questão: a de Henrique Dias ter sido um nome que lhe foi conferido por portugueses, *a posteriori*, em função de seu trabalho nos *fronts* de batalha. Daí esse personagem ter uma relação muito estreita com reconhecimentos oficiais. Comportamento que se liga ao fato de Dias ser negro, ou seja, faz parte da marginalidade da sociedade brasileira em formação. Ele não parece se conformar com o *status quo* e almeja o reconhecimento. Por isso ele faz todo o possível (v.7), ou às vezes até mais que isso (v.6) e, de tanto matar, ele próprio caminha vestindo o luto das pessoas (v.8). A seguir, ainda sobre esse personagem: “Frei (Para Mathias) – Este sim, é um herói. Negro na cor, porém, branco nas obras e no esforço. Inclusive V. Excia.[sic] Já notou como ele está ficando um pouco mais claro?” (p.11), verifica-se que o jogo proposto pelo signo do nome do personagem, sua cor de pele, seu *status* adquirido perfaz sentidos múltiplos. A palavra “dias” se associa a um momento de luz, de claridade, ou mesmo brancura, nos céus de manhãs nubladas. No entanto, este nome é a identidade de um personagem de pele negra. Ademais, com todos estes dados, ainda tem-se que a valorização do caráter deste personagem, por parte dos homens envolvidos com o poder, seja religioso (como o Frei), seja político (como Mathias), faz com que a pele de Henrique Dias embranqueça. Ou seja, ele, metaforicamente, caminha da posição de marginalizado para a posição de respeitado e favorecido (a posição ocupada pelas pessoas de pele branca, os europeus). Para entender a lógica deste tipo de pensamento, quem nos dirá é o próprio Henrique Dias:

DIAS – Quem sabe demais se dá mal. Eu sei o que preciso. Sei o suficiente.(...) Para não ser um traidor, por exemplo. BÁRBARA – O suficiente para ser um herói.? (...) Para não se importar de ser negro? DIAS – Por que iria me importar de ser negro?(...) Na minha pátria, graças a Deus, o negro é quase igual ao branco. (...) BÁRBARA – Os seus pais nunca foram escravos...(...) Os outros negros não são escravos

...DIAS – Eu não sou. (...) Eu mesmo me fiz. Minha dinastia começa comigo. Passei pelo que tinha que passar. Trabalhei, lutei e engoli muito sapo para ser o que sou. BÁRBARA – E está contente? DIAS – Não é para estar? BÁRBARA – E os outros? (...) DIAS – Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso. BÁRBARA – E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito. DIAS – Um lugar na forca para quem não sabe o seu lugar. (...) Só os imbecis são pobres. (...) (p.37-39)

Compreendemos que, curiosamente, a despeito da importância histórica de que (comprovadamente) Henrique Dias goza<sup>12</sup>, nesta recriação ficcional empreendida pela peça, ele se mostra alheio às questões de relevância sociopolítica. Certamente, esta foi uma questão considerada pelos autores Buarque e Guerra ao conceberem este personagem, até porque é um meio de apontar que a importância histórica legada aos atos de determinados indivíduos poderia não se verificar nas personalidades “reais”. Não podemos também nos esquecer de que a elaboração histórica é refém de seleção arbitrária de historiadores, que podem privilegiar determinados aspectos ao relatar um contexto e/ou uma biografia. E, se nos aproximarmos do diálogo acima destacado, percebemos que, de estoicismo, as atitudes de Dias não têm muito. Constituem, na verdade, atitudes fortemente calcadas no individualismo. Queria salvar a sua pele, ao não se envolver em disputas de poder político (e assim garantia não ser enforcado). Era oportunista, queria ir à forra, em uma perspectiva de atingir privilégios no seio da sociedade que rejeitara sua etnia. E, de fato, Dias consegue. Em uma dada passagem, ele assim se apresenta: “Meu nome é Henrique Dias, Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos.” (p.36), orgulhoso de sua patente. Contudo, parece-nos que a pretensão é grande neste personagem. Isto pode ser assim inferido porque, no contexto do século XVII, a despeito do inegável destaque e esforço realizado por Dias, (em uma época onde os negros só se tornam conhecidos quando criminosos), temos de observar que ser Governador de pessoas sem representatividade política (como os Pretos, Crioulos e Mulatos) não é exatamente algo

---

<sup>12</sup> Negro liberto, Henrique Dias é reverenciado pelos militares brasileiros como um dos fundadores da Forças Armadas, por sua atuação nas duas batalhas de Guararapes. Provavelmente nascido em Recife. Henrique Dias serviu então na Bahia, onde foi capitão-do-mato e combateu quilombos. Em 1638, recebeu o título de fidalgo e o hábito da Ordem Militar de Cristo. Neste período, comandava um regimento de 500 negros e recebia um soldo compatível com o posto de comandante. Em Fevereiro de 1649, o coronel holandês Van Den Brinck e seus 3,5 mil homens receberam uma artilharia e a ordem para desalojar os pernambucanos dos montes Guararapes. Nesse combate, Dias demonstrou excepcional bravura e o batalhão negro perseguiu os holandeses até os portões da cidade. O comandante português, Francisco Barreto de Menezes, mal pode acreditar na vitória. Em 1654, os pernambucanos retomaram Recife e os holandeses foram expulsos. Em 1654, Dias foi levado a Portugal, onde foi recebido pelo rei Dom João IV. Ele pediu que seu regimento de negros fosse perpetuado e o pagamento de pensão aos ex-combatentes. O rei concordou e mandou construir a cidade de Estância, perto do Recife, para os soldados. Dias ganhou o título de governador dos crioulos, pretos e mulatos do Brasil. (Henrique Dias. Net Saber Biografias,2009.)

tão prestigioso quanto o próprio Henrique Dias pode vir a pensar. Por outro lado, logo se esvazia tal conquista, em termos de importância.

Segundo, Felipe Camarão:

(cantando) – *Minha graça é Camarão.*  
*Em tupi, Poti me chamo,*  
*Mas do novo Deus cristão*  
*Fiz minha rede e meu amo.*  
*Bebo, espirro, mato e esfolo*  
*No ramerrão desta guerra.*  
*E se eu morrer não me amolo,*  
*Que um índio bom nunca berra. [grifo do original](p.11)*

Nosso segundo “herói” é o índio. Esse não se esqueceu de seu nome. Pelo contrário. Expõe sua identidade que é “convertida” da língua tupi para o português. Podemos refletir no porquê de se chamar Poti e depois Camarão. Poti, em tupi, significa, exatamente, “camarão”, logo, qual será a razão de se traduzir um nome que significa exatamente a mesma coisa? Isto é claramente uma amostra do que sabemos, ou seja, que também aqui se nos apresenta mais um elemento que é símbolo de um grupo marginalizado do século XVII (e que perdura até a atualidade). Tal grupo, o dos indígenas, também sofre impactos com a dominação exercida pelo homem branco. Seja em algo como um nome traduzido pelo mesmo nome em português, mas que tem de ser convertido em português, pois é importante civilizar (e catequizar) aqueles homens; evidentemente, o processo civilizatório em muito se liga a uma aproximação com o *modus vivendi* do homem branco europeu, e no caso, natural de Portugal. Como exemplo, a religiosidade imposta pelos jesuítas, que lhes apresentava um novo, e único, Deus (v.3-4). Este índio se relaciona então com esta divindade monoteísta de forma utilitária (v.4), ou seja, é a quem ele obedece “amo” e quem provém seu sustento e tranquilidade, “rede”. Mas qual seria o motivo disso? Podemos concluir que é vantajoso que ele se relacione assim com os ícones do homem branco, para que assim possa ter seu lugar reconhecido, e todos os privilégios que isso possa lhe garantir. E isto não podemos negar que de fato tenha ocorrido, mesmo porque Camarão também é uma conhecida figura histórica<sup>13</sup>. E talvez o custo do

13

**Antônio Filipe Camarão** foi um índio brasileiro da tribo potiguar, nascido no início do século XVII no bairro de Igapó, na cidade de Natal, na então Capitania do Rio Grande (hoje o estado do Rio Grande do Norte) ou, de acordo com alguns historiadores, na Capitania de Pernambuco. Tendo como nome de nascença **Poti** ou **Potiguaçu** que significa camarão. Ao ser batizado e convertido ao catolicismo em (1614) recebeu o nome de Antônio e adotou Filipe Camarão em homenagem ao soberano D. Filipe II (1598-1621). Educado pelos jesuítas, ele era letrado em português e tinha conhecimentos de latim, segundo Frei Manuel Calado. No contexto das invasões holandesas, auxiliou a resistência organizada por Mathias de Albuquerque desde 1630, como voluntário para a reconquista de Olinda e Recife. À frente dos guerreiros de sua tribo organizou ações de guerrilha que se revelaram essenciais para conter o avanço dos invasores. Sempre acompanhado de sua

propósito de se tornar *visível* em sua sociedade fosse mesmo sua própria vida (v.7). Isto inclusive pode sugerir que ele mesmo achasse que sua existência não era muito importante e/ou necessária(v.8). O que será que significaria aqui um índio ser definido como “bom? Vemos que esta estratégia de qualificar o índio pode ter como pressuposto a própria introjeção do discurso do homem branco, onde o índio é inferiorizado. Afinal, o índio não poderia “berrar”. Por quê? Afinal, não sentiria ele dor? Não sofreria? Outro detalhe que também conta na construção deste personagem é exatamente a questão de, em um vocábulo, entrevermos suas idéias sobre a guerra (constante neste período histórico). Ele caracteriza os conflitos como “ramerrão” (v.5), ou seja, algo tedioso que se estende e não tem fim, mas também não se desenvolve. Em suma, algo sem qualquer importância. Entretanto, pensemos como Camarão. Se os brancos creditam importância a tal contenda, que vamos a ela, lutemos e morramos por ela! Num dado momento, Camarão ainda expõe mais um pouco de suas idéias, a saber:

CAMARÃO – Feliz dos pobres de espírito, que a eles pertence o reino dos céus. (...) Quem disse isso foi Jesus Cristo. BÁRBARA – E o que é que você diz, Camarão? CAMARÃO – Eu não digo nada. Sou um índio. Os índios dizem coisas que o branco não pode entender. BÁRBARA – É por isso que você luta do lado deles? CAMARÃO – Esta é uma guerra de brancos, dos dois lados. Por isso, tanto faz. BÁRBARA – E você vai morrer sem acreditar em nada... CAMARÃO – Vou morrer porque sou índio e nós índios morreremos todos no primeiro dia que os brancos botaram o pé nas Américas. (...) BÁRBARA – E a maneira de morrer não conta? (...) Nem por um ideal?CAMARÃO – Os ideais são sempre muito confusos. Eu prefiro morrer por uma idéia clara. BÁRBARA – Mesmo errada. CAMARÃO – Mesmo errada. Quero morrer ao meio-dia. (p.40)

Aqui, vemos a recorrência de alguns traços do personagem. Como já havíamos comentado, Camarão sempre está envolvido com pensamentos da religiosidade européia. E isto funciona como um subterfúgio para que ele também não se envolva com assuntos que possam trazer-lhe problemas, e que o levem a ser caçado como Calabar foi. Então Camarão sempre tergiversa, dizendo que o que um índio diz não é compreendido bem pelo branco. E como ele lutava para brancos e por brancos (e contra brancos), parece-nos que seu envolvimento com ideais é quase inexistente. O que o move é, como em Dias, muito mais uma busca pela *visibilidade* e pelas benesses que pode vir a alcançar do que ideologias ou

---

esposa Clara, tão combatente quanto ele, destacou-se nas batalhas de São Lourenço (1636), de Porto Calvo (1637) e de Mata Redonda (1638). Nesse último ano participou ainda da defesa de Salvador, atacada por Maurício de Nassau. Distinguiu-se na primeira, comandando a ala direita do exército rebelde na Primeira Batalha dos Guararapes (1648), pelo que foi agraciado com a mercê de *Dom*, o *hábito de cavaleiro da Ordem de Cristo*, o *foro de fidalgo com brasão de armas* e o título de *Capitão-Mor de Todos os índios do Brasil*. Faleceu no Arraial (novo) do Bom Jesus (Pernambuco), em 24 de agosto de 1648, em consequência de ferimentos sofridos no mês anterior, durante a Batalha dos Guararapes. O Palácio Felipe Camarão, sede da prefeitura de Natal, e um bairro da mesma cidade, homenageiam o seu nome. Da mesma forma, o Exército denomina a *Sétima Brigada de Infantaria Motorizada* como *Brigada Felipe Camarão*.(Felipe Camarão. Artigo Wikipedia)



éticas. E ele prefere ser um inescrupuloso objetivo a ser um idealista confuso. Sem problemas, inclusive se for morrer. Ele diz que deseja na hora mais clara do dia “meio-dia”, porque, sob seu próprio ponto de vista, sua vida não vale muito, mesmo porque ele sofria com a dominação do europeu, podendo, inclusive, vir a morrer pela opressão que se colocava para seu povo. Logo, nos parece bastante lógico que se arrisque para, ao menos, galgar um lugar mais tranqüilo em sua sociedade, nem que, para isso lute ao lado dos opressores.

Concluindo o trio, apresenta-se Sebastião do Souto:

SOUTO (cantando) – *Me chamam Sebastião Souto  
e algumas coisas mais  
que com a morte se excita  
e destroi[sic] o que lhe apraz.  
A vida, bicha maldita,  
de tudo me dá o troco,  
e eu vivo na desdita  
de ser lúcido e ser louco. (p.11)*

Este personagem, dos três já citados, é o que mais ganha destaque devido a seu posterior envolvimento com Bárbara, como veremos mais tarde. Curiosamente, é a personalidade sobre a qual encontramos menos informações disponíveis, em termos de registros historiográficos. Exatamente por essa razão, acreditamos que os autores possam ter encontrado aqui uma espécie de brecha, ou seja, de terreno mais fértil para a ficção. Recriou-se uma origem e motivações para esse personagem, isto é, se não há nada oficial, que se relate um oficioso verossímil a respeito do indivíduo. Na estrofe acima, portanto, nos é dada a oportunidade de encontrar alguns signos para significar o personagem Sebastião do Souto.

Adentremos a parte da “Canção dos Heróis” referente este personagem, outra vez por meio da discussão de nome/identidade. A fim de melhor dialogarmos com os personagens, relembremos. No caso de Dias, não há certeza sobre a identidade; no caso de Camarão, recria-se a mesma; já no terceiro momento, temos uma pluralidade de epítetos pelos quais Souto é chamado (v.1-4), o que pode nos remeter, não à ausência, nem à repetição, mas, sim a um personagem que tem diversas camadas em sua composição. Metaforicamente, seu sobrenome “Souto” é paradigmático, ele não é preso por nada, está sempre solto no mundo, demonstrando sempre algum desapego, até uma certa alienação, pelo menos aparentemente. Isso porque é ele quem entrega Calabar e sempre diz que a luta do mameluco era inglória.

Sebastião do Souto é igualmente um excluído. Por isso, ele precisa se metamorfosear em outras personalidades para que estabeleça sua vivência no espaço do *entre-lugar*<sup>14</sup> que o Brasil, enquanto nação que se constitui, ocupa (e que até a contemporaneidade resiste em ocupar). Há, então, o lado mercenário (v.3), ou mesmo sádico (v.4) do personagem. O próprio personagem vive, psicologicamente, em uma zona de confusão mental, quase como se não só a sociedade, mas também seu íntimo fosse constituído por um entre-lugar ético.

Esse personagem, percebido de tal modo *fragmentado*, parece lidar com tal diversidade de atributos com sofreguidão (v.5-8). Ao olhar para seu lado racional, é rotulado como “louco” (v.8); e, por outro lado, ao observar tal loucura, só vislumbra a “lucidez” de sua trajetória. Talvez seja este o personagem que mais fortemente sintetize a questão do conflito existente na relação entre valores morais, éticos, (com a conseqüente perseguição sofrida pelos que não conseguiram se adequar a ordem do *status quo*) e a sobrevivência dos sujeitos que se encaixam no local da alteridade neste processo civilizatório. Ele carrega algumas respostas para a pergunta que se faz quando lemos *Calabar – o elogio da traição*: Como viver em uma sociedade que cultiva a traição como palavra de ordem? E então fica mais exposta a presumida “confusão” do personagem:

BÁRBARA – Você está arrependido, Sebastião? SOUTO – Estou sempre arrependido.  
 BÁRBARA – Está arrependido do que fez? [de ter entregado Calabar] SOUTO – Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber porque faço e porque me arrependo a cada instante. Queria que as coisas fossem mais imediatas. Queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas. (p.40)

Souto aqui se mostra um ser totalmente cindido, a culpa o corrói, ao mesmo tempo em que não consegue sentir nada. Isto certamente ocorre devido ao ambiente no qual ele convive e no qual está inserido. As noções do certo e do errado estão, irremediavelmente, confusas. Suas fronteiras são tênues e estão absolutamente pouco claras.

Ironicamente, na passagem, Souto expõe não querer ter mais dúvidas. O fato de que ele possa apresentar dúvidas mostra seu conflito. Por causa disso é a dúvida o componente que aproxima esse personagem de um lastro de consciência e, por conseguinte, é seu lado mais humanizado que vem à tona para tentar lidar com todos os conflitos em seu íntimo quando se confronta com a moral vigente. “SOUTO - (...) Sempre achei tudo normal.(...) Achei tudo normal porque não sou louco. Só um louco é que faz perguntas que não se pode

---

<sup>14</sup>

SANTIAGO, 1982.

responder. Se tem um louco nesta história é ele [sobre Calabar].(p.41)” Souto encara todas as suas atitudes ambíguas e paradoxais um pouco como os outros do trio de personagens que por ora analisamos. Encara como esperteza, como lógica de sobrevivência. Como sanidade. As perguntas, provavelmente, têm respostas, mas não seria positivo que tais motivações fossem desvendadas; mesmo porque as estruturas de poder (bem como as pessoas são dotadas de tal autoridade) ficariam marcadamente abaladas.

Como apontado anteriormente, este é o personagem mais aprofundado dentre o núcleo que representa minorias e/ou excluídos pela sociedade (constituído por, além de Souto, Dias e Camarão). No presente caso, o personagem goza de uma presença cênica muito mais marcante, pois, após a apresentação da tríade, quando Souto reaparece à cena apresentando um envolvimento com Bárbara. Tal relação se delineia mais claramente após a morte de Calabar.

A ligação entre Souto e Bárbara serve para mostrar novas facetas do complexo personagem. Como um exemplo disso, observa-se um maior destaque, neste momento, para questão de relações de gênero:

SOUTO – Mundo de quem? Bárbara, o mundo dele é onde eu vivo. Um mundo triste e sujo, mas que é também o mundo de Bárbara. BÁRBARA – Não, Sebastião, não é mais. Calabar está vivo neste mundo aqui. Foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal. SOUTO (afastando-a) – Ora, ideal...o ideal...Que sabem as mulheres dos ideais... Mulher segue o homem pelo cheiro, não pelo ideal. (p.59)

Souto apela para o sexismo ao tentar desmerecer os ideais de Calabar, fazendo com que Bárbara esvazie a importância que delega aos feitos e ao heroísmo do homem que ama, reduzindo a admiração que sente por Calabar a uma atração sexual que sentisse. Em contrapartida, Souto tenta seduzir Bárbara, e essa é a motivação para que ele critique o herói. Ao mesmo tempo, Souto sinaliza para o fato de que Calabar habitava o mesmo mundo que todas as outras personagens. E a o que isso nos conduz? Exatamente à pluralidade de posicionamentos tomados por cada personagem, em cada perspectiva. Um, toma o caminho do ideal, do herói, do traidor. O outro toma o caminho do possível, do instável, da...dúvida.

E Souto prossegue questionando:

SOUTO – Mas, Bárbara, eu sou quase igual a ele. BÁRBARA – Você? SOUTO – Eu também sou traidor Bárbara. Desde pequenininho, sabe? Eu já durmo traindo, sonho com a traição *da* manhã seguinte... Gosto de atirar pelas costas...gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscada. Também adoro jurar, que morra meu pai e minha mãe, só pra[sic] quebrar a jura e daí morrer a família inteira.Traio por *trinta dinheiros*. Traio por convicção. Traio para todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da Traição, Paraíba. [grifos nossos] (p.62-63)

É fato que as estratégias de Sebastião do Souto em desmoralizar Calabar para Bárbara não tiveram êxito como ele supunha. Daí ter construído uma íntima ligação com Calabar, quase como se o personagem-título fosse um *duplo* de Souto, ou vice-versa. Nesse trecho, podemos assistir a uma espécie de esvaziamento da subjetividade de Souto, o que pode ser interpretado a partir dos trechos que destacamos, tais como: as diversas menções a palavra “traição” em múltiplos níveis, além de um esvaziamento de sua consciência moral sobre seus hábitos.

Tal esvaziamento parece-nos ser uma auto-definição de um caráter que se mostra, desde sempre, irresponsável, e certamente é exposto como justificativa para que Bárbara possa sentir afeto. Souto, nesse momento, tanto para Bárbara, quanto para o espectador nos parece uma pessoa fora de seu juízo perfeito, evidentemente. A despeito da repulsa que poderia gerar devido a suas atitudes de traição, era digno de compaixão. Tal aspecto pode exercer uma aproximação entre o personagem, os leitores/espectadores e Bárbara.

Ainda sobre a passagem, há dois outros aspectos no diálogo que corroboram as significações que lhe atribuímos: o primeiro é que Souto se liga ao traidor de Jesus, Judas, ao proclamar “Traio por trinta dinheiros” (p.63). Como se sabe, Judas é visto pelos católicos como o maior traidor da humanidade, sendo que sua atitude, além de maléfica, levou Jesus Cristo à morte. Esse certamente não é o caso de Sebastião do Souto. Não trai um messias, mas um amigo, Calabar. Além disso, há um agravante. Nunca nos será permitido emitir um julgamento sobre as ações de Souto que seja imparcial ou justo. Isso se dá porque não nos é dada a oportunidade de conhecer Calabar mais de perto, uma vez que o personagem-título não tem falas no drama. Logo, a traição de Souto é negativizada pela peça em um certo sentido. Por outro lado, sabemos que Souto está inserido em um momento sociopolítico bastante particular, e com valores morais em frangalhos. Por isso, completamente frágeis. De certo modo, essa percepção adiciona elementos que podem chegar a atenuar um pouco sua responsabilidade. Afinal de contas, como Calabar, Souto se valia das próprias armas para conseguir levar sua vida adiante. Enfim, se pensarmos em um excluído como Sebastião do Souto, pensamos que tais “armas” são praticamente inexistentes.

Há, ainda, um segundo detalhe do trecho em destaque que não deve passar despercebido. Ao se referir ao modo como a traição se faz presente em todos os aspectos de sua vida, Souto não deveria falar das traições na manhã seguinte? Logo, qual seria a razão de o personagem verbalizar “sonho com a traição *da* manhã seguinte...”[grifo nosso] (p.62)

Concluimos que, ao pronunciar tais palavras, ou seja, ao não utilizar “na manhã”, mas sim “da manhã”, isso pode revelar algo bem mais poderoso que uma simples escolha vocabular menos óbvia ou corrente. Pode dizer respeito a um fato importante: quem trai, neste caso, não é o próprio Souto (poderia sê-lo se a preposição “em” fosse utilizada na frase, o que configuraria o sentido de *ação* do locutor que se passaria no dia vindouro), mas sim a própria manhã, a traição *da* manhã seguinte. De onde se pode concluir que Souto é traído pelas próprias manhãs, ou seja, pelos dias que se sucedem em sua vida, pois certamente o que vive não corresponde às suas expectativas de um futuro melhor para si mesmo. Pensamos que este constitui um ponto sutil, mas extremamente relevante do discurso de Souto e que, por conseguinte, fragiliza o que diz. Afinal, ele não apenas traía, mas era traído por forças muito mais poderosas do que ele próprio. Mais poderosas até mesmo do que qualquer outra autoridade em sua época: quem o traía eram as circunstâncias de sua sociedade. Era a própria vida.

Todo o apagamento da subjetividade de Souto que relatamos tem, ironicamente, o poder de inverter as leituras que podem ser feitas sobre o personagem. Parece-nos que à medida que Souto nega a si próprio e a seu lado mais humano, é porque tem uma noção, mesmo que de forma pouco clara, de que é o dilema de consciência gerado por suas incertezas sobre o mundo que o cerca, aquilo que o aflige e assola. E, por outro lado, quanto mais Souto se apaga, mais se liga a Calabar, no sentido de que o último é imbuído de invisibilidade, uma vez em que não possui falas na peça. Então podemos ligar os dois, como irmãos: eram amigos, são mestiços, brasileiros, excluídos, tachados de traidores, amam a mesma mulher, lidam com o poder estabelecido (claramente de maneiras díspares) . Enfim, todas as conexões que podemos estabelecer entre a dupla Souto e Calabar apenas revelam-nos que, se Souto é nascido no Estado da Paraíba, na “Baía da traição” (p.63), ambos os personagens são filhos do *país* da traição, vulgo Brasil.

Uma sùmula do que simbolizam os personagens da tríade de “Canção dos Heróis” está na estrofe final do poema:

SOUTO, DIAS E CAMARÃO (cantando) –  
*Não tenho nada com isso,  
 Sou vassalo do vassalo.  
 Eu trato do meu serviço,  
 Eu cuido do meu cavalo.  
 Não tenho nada com isso,  
 Estou cansado e com pressa.  
 A guerra é o meu compromisso,  
 E nada mais me interessa. (p.42),*

podemos observar, pela fala do trio nesse momento, que todos eles desejam conquistar seus espaços, que guardam a intenção de se destacar através da guerra, de viver bem e, sobretudo,

que precisam ter importância e destaque social. Apesar da humildade revelada em alguns momentos (v.2), o que estamos aptos a inferir é exatamente a questão oposta: ao declarar que apenas a guerra interessa (v.7-8) o que percebemos é que apenas por meio da participação nos conflitos bélicos é que desfrutariam de reconhecimento, ou seja, tal interesse se justifica, se por um lado, pela *visibilidade* que os referidos personagens atingirão, por outro, pode representar um meio de reação das minorias contra os detentores de poder. Em outras palavras, numa guerra de brancos europeus contra seus iguais, o trio de excluídos possui os meios de matar brancos, ou melhor, de se vingar de quem os oprime, de quem os relega a último posto na escala de prioridades para as Metrópoles.

Ao mencionar a temática da exclusão, da opressão, ou mesmo das minorias e do gênero, como acabamos de fazer quando empreendemos a análise dos personagens do trio, somos levados a empreender uma avaliação mais detalhada de outra personagem da peça: Anna de Amsterdam.

A configuração dos signos da personagem tem início com a descrição de teor religioso desenvolvida pelo Frei. Em meio a qual, há uma orgia que se desenha, de maneira muda (p.6). O cenário para o evento “bacanalesco” (id.) é um banquete promovido pelo chefe holandês. Dali irrompe “uma estridente gargalhada de Anna de Amsterdam” (id.). De modo que, ao mesmo tempo em que somos apresentados à autoridade flamenga, a peça também nos mostra o elemento disruptivo/ anárquico que advém do seio da mesma sociedade; tal é a referência dionisíaca que o primeiro contato que o público tem com Anna é através do som de sua risada, ou seja, um signo que conota uma quebra da formalidade do momento (“ANNA (cantando) -*As Sagradas Escrituras* MORADORES – ais ais ais ANNA – *Não souberam me explicar* MORADORES – ah ah ah ANNA – *Como a dúvida perdura / Continuo a rebolar.*”[grifo original] p. 9).

De modo geral, o estado de coisas implementado pela trama desta obra teatral aponta para uma generalização das relações que se dão por meio de traição. Com Anna o que se passa não é diferente: “(cantando) – *Quando perco alguma guerra,/ Eu não perco a profissão./ Muda só minha bandeira/ Como muda o rufião.*”[grifo original] (p.10), o tema da guerra e da disputa vêm novamente à tona e o que se pode entrever é algo semelhante ao já visto no caso dos outros personagens, não há fidelidade a ideais, o que existe é o senso de oportunismo, mediante o qual se caminha para o lado vitorioso, sem crises de consciência. A

bandeira de Anna, não é a de Holanda como se poderia supor, haja vista sua nacionalidade, mas sim é a bandeira de seu empregador, de seu cafetão, ou “rufião”, nas palavras dela.

Anna surge, portanto, como representante de mais um grupo socialmente marginalizado: o das prostitutas. Essa personagem se conecta, curiosamente, a outro símbolo da presença da religião na peça: o Frei. Ambos, apesar da diferença de lugares sociais ocupados por cada um (o Frei é flagrantemente dotado de mais poderes que Anna), nenhum dos dois obedece a qualquer ideologia. É evidente que o Frei conta com uma guarda particular que faz sua segurança: a moral. Tal idéia que se faz de um homem que vive para a religião cria um precedente para que se possa agir com total ausência de escrúpulos.

Anna, como outros, carrega consigo o signo da opressão, que, em seu caso, não se liga a uma nação inimiga, mas sim a seu empregador do momento. Tais relações profissionais, uma vez que sofrem preconceitos e não são institucionalizadas são um grande caminho aberto rumo à exploração violenta de sua força de trabalho, de seus corpos e suas intimidades. A corroborar um pouco nossas inferências, a passagem:

*ANNA (cantando) – Fui amada por mil homens  
Com milhares de ideais,  
Mas na lista dos seus sonhos  
Eu fiquei sempre pra[sic] trás.*

*O milésimo primeiro  
Fez de mim a principal,  
Mas era um pobre fuleiro  
Que não tinha ideal. (p.79),*

na qual pode se verificar que Anna, se em um primeiro momento diz que foi amada (v.1), em verdade, nos parece ter se sentido de fato preterida em uma escala de importância frente aos ideais daqueles homens que passaram por sua vida (v.2-4). Chega, ainda, a reclamar que, no caso do homem que a amou (v.5-6), não era dotado de ideais. O que nos leva ao seguinte pensamento: o amor não pode conviver com a ideologia. Ou bem se apresentam os ideais povoando toda a vida, ou bem se tem um amor como prioridade. Toda a fala de Anna atrai, enfim, uma grande carga de solidão. Parece-nos que ela sempre se viu frustrada em seus envoltimentos amorosos. Por um lado, eram heróis (com ideais) que não se envolviam; por outro, eram apaixonados pouco idealistas (menos heróicos e, por conseguinte, menos idealizados).

Podemos tomar uma determinada passagem da peça como bastante representativa ao pensarmos nos amores de Anna, a saber:

BÁRBARA – Eu não tenho mais casa. ANNA – Vem comigo. BÁRBARA SACODE A CABEÇA, COMO SE DISSESSE NÃO E AO MESMO TEMPO COMO SE QUISESSE AFASTAR PARA LONGE UMA IDÉIA QUE TEIMASSE EM DOMINÁ-LA. DEPOIS ENCARA A HOLANDESA. BÁRBARA – Você é casada? ANNA – Não. BÁRBARA – Eu sou... Você tem filhos? ANNA – Não. BÁRBARA – Eu sim... Você ama alguém? ANNA NÃO RESPONDE, MAS OS SEUS OLHOS FICAM FIRMES NOS OLHOS DE BÁRBARA. (p.44-45),

Anna tenta trazer Bárbara consigo, a fim de protegê-la da solidão que a acomete após as execuções de Souto e Calabar. Apesar da cena silente, entrevemos pelas lacunas do diálogo e das rubricas que Anna ama Bárbara; o que, ao mesmo tempo, não é indiferente à Bárbara, sobretudo se nos detivermos no início do trecho. Perguntamo-nos então: que idéia seria essa, que Bárbara sacode a cabeça porque deseja negar? Muito provavelmente, todo o carinho de Anna também a estivesse atraindo, todavia sabemos que as relações homoafetivas, se, ainda hoje são apreciadas com preconceito, fatalmente no século XVII o cenário nos seria apresentado incomensuravelmente mais obscuro e tais relações seriam vistas como aberrações.

Contudo, o sentimento é de tal forma intenso, que Anna segue tentando convencer e atrair Bárbara. Para tal, fala sobre a forma que um homem trata uma mulher e as diferenças a respeito de como seria tratada por ela:

ANNA – É, mulher não tem nada a ver com homem. O homem é antes de tudo um forte. (...) Passa duas semanas na guerra, chega em casa, puxa uma espada deste tamanho (...) 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, (...) Dia seguinte ele acorda satisfeito como se tivesse feito proezas. Veste a farda, faz continência e volta para a guerra. Vamos, Bárbara. Uma mulher precisa de carinho, dengo, cosquinha... (...) É claro que os homens da terra...são fogosos, sabe? Mas na hora das coisas só querem saber é do teu rabo... E toca a te virar (pausa).Negócio de homem é homem mesmo. (p.79-80, 83),

Anna então tenta descortinar, para Bárbara, esse mundo novo que uma mulher poderia proporcionar à outra. Evidentemente, o referencial afetivo da flamenga é muito negativo, pois parece-nos que ela nunca esteve junto de um companheiro de fato, de alguém que exercesse um olhar de modo a valorizá-la. Logo, era ela, a todo momento, explorada. Não por acaso, o retrato que Anna faz do sexo masculino à Bárbara, como vemos no trecho, é relacionado ao sexo e à maneira pouco afetuosa pela qual os homens demonstram seus sentimentos.

Anna apresenta, a seguir, o que seria a solução para a frieza. Em outras palavras, seria, justamente, o calor humano. E se os homens, (em interessante reflexão de Anna), preferem a companhia de outros homens (seja guerreando, matando, ou mesmo com a ligação propiciada por meio do desejo erótico), entre as mulheres poderia dar-se algo diverso. A despeito de



Anna não dizer claramente que poderia conceder tal afeto à Bárbara, sabemos que, ao se mostrar ciente das lacunas próprias do comportamento masculino em sua fala, estaria apta a suprir-lhe (“ANNA – (...) O que é que valem os grandes gestos, as grandes palavras, as grandes intenções...ah, o homem é mesmo uma merda. Bárbara, esquece.” p.82).

Se, por um lado, temos Anna de Amsterdam, personagem que sofreu com a rudeza do mundo masculino e que busca o amor em suas múltiplas manifestações, sendo um sopro de passionalidade na trama, por outro, um outro personagem que é bastante racional, e até calculista: o Frei. Esse personagem, baluarte da religiosidade na peça é o narrador/locutor da História oficial. É através de suas falas que há os primeiros contatos com a obra de Chico Buarque e Ruy Guerra. Tal aspecto é bastante representativo da posição dos autores. Apresentar a História e a mistificação dos grandes heróis para começar a desconstruir esses relatos e as percepções do que se conhece por “Verdade Histórica”, fragmentando-a e se debruçando, sobretudo, na vida dos “pequenos homens comuns” e dos feitos cotidianos.

O Frei, se por um lado se mostra como personagem que aparentemente não tem peso sobre a trama principal, por outro, se mostra absolutamente complexo e fragmentado. Como por exemplo, em um dos primeiros momentos da peça, o Frei reage de forma a discordar da atitude do representante de Holanda:

UM SOLDADO SE APROXIMA DO CHEFE HOLANDÊS COM UM CÁLICE. (...) Frei (levantando-se) – Senhor! Maior agravo e injustiça não se pode fazer aos católicos romanos. O profanar os vasos sagrados nos quais se consagra o sangue de Cristo no sacrifício da missa. Basta essa só injúria para que os moradores não tenham por firme vossa amizade e promessas. OS MORADORES, SUBITAMENTE CABISBAIXOS, RETOMAM EM SURDINA A CANÇÃO 'MISERERE NOBIS'. O HOLANDÊS JOGA FORA O VINHO, TOMA O CÁLICE PELO PÉ E BEIJA-O [sic], DEPOSITANDO-O EM SEGUIDA SOBRE A MESA, RESPEITOSAMENTE. (p.7-8).

Tem-se a percepção, nesse caso, de que o Frei tenta impor-se sobre a profanação de um holandês. A consequência de tal conflito é uma espécie de re-estabelecimento da ordem, na qual apenas as ladainhas religiosas podem ser entoadas, e os cálices têm função sagrada. Estrategicamente, como argumento mais forte, é dito ao holandês que suas motivações políticas, perante a comunidade, seriam postas em xeque se não se respeitassem os símbolos católicos.

Todavia, no caso exposto, se o Frei impinge seus dogmas religiosos, desafiando o poder político dos Países Baixos, em outras situações ele tem atitudes absolutamente conectadas às contendas políticas de então. Deve-se ressaltar que sua ligação com a política não parte do pressuposto do ideal, mas sim do oportunismo e das vantagens obtidas junto a

quem quer que se mostrasse vitorioso nas disputas pelo açúcar e territórios do Brasil. Traços mais sutis de tal volubilidade são os que se encontram nas falas do personagem que entremeiam a já analisada “Canção dos Heróis”.

Primeiramente: “Frei (para Mathias) – Este sim, é um herói [fala sobre H. Dias]. Negro na cor porém branco nas obras e no esforço. Inclusive V. Excia. já notou como ele está ficando um pouco mais claro?” Isso nos leva a refletir quais seriam os princípios cristãos que de fato norteariam a percepção do Frei acerca de seu próximo, uma vez que o religioso faz comentários<sup>15</sup> que discriminam o homem negro, e, ao mesmo tempo, elogia os feitos de Dias, associando-os a uma aproximação do homem branco (ou europeu). Na seqüência, há outra passagem bastante elucidativa das antíteses do personagem: “FREI – É isso mesmo. Precisamos aproveitar os nossos recursos naturais.”(p.11) O que se pode concluir a partir dessa assertiva? Que se trataria de um comentário sobre nossa opulenta natureza, ou até mesmo de impensado primórdio de um pensamento ecológico. Ledo engano, pois sua colocação trata, em verdade, da “velocidade do índio, os canoieiros da Amazônia”(id.) O que tal observação acarreta? Pensarmos que a lógica a qual está submetido o Frei é a que se relaciona à exploração da força de trabalho de grupos sociais menos favorecidos.

Além disso, já foi apontado o papel ambíguo desempenhado pelo Frei, no que tange às suas relações com os dois lados em disputa pelo Brasil (Portugal e Holanda). Vejamos, então, a seguir, sua postura em contato com Maurício de Nassau:

NASSAU – (...) De muitas das suas qualidades de homem de letras e de suas virtudes me falaram os moradores de Pernambuco.(...)Gostaria imenso[sic] que o senhor viesse morar no meu palácio. (...) FREI – Muito lhe agradeço, Príncipe, mas não posso. Os moradores necessitam freqüentemente dos meus sacramentos e dos meus conselhos, e não seria justo o andarem-lhe todos atravessando a sua casa e rompendo a sua guarda.(...) Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes,(...) NASSAU (compreensivo) – (...) Assim sendo, pelo menos venha morar dentro das fortificações. Vou mandar construir-lhe uma casa vizinha ao Palácio (...) FREI - Após beijar a mão de Nassau, em voz alta) – Está restaurada no Brasil a liberdade de culto, graças ao Príncipe Maurício de Nassau! (p.54-55)

Percebemos que a população de Pernambuco tem em alta conta os valores morais do Frei. Mesmo assim, o que ocorre é um homem da religião se envolver em uma espécie de negociata, “desinteressadamente”. Isso fica claro se contemplarmos o momento em que, alegando enfermidade e que precisa expor seus atos e hábitos de maneira transparente à

---

15

Indubitavelmente, o Frei está em consonância com o pensamento de seu tempo. Não podemos, enfim, incorrer em anacronismo gratuito e aqui julgar os atos do personagem como sendo de natureza racista, pois tal é a denominação contemporânea de tal procedimento discriminatório impingido a uma determinada etnia.

população, Frei Manoel solicita um espaço apartado da casa de Nassau, ao que é prontamente atendido por parte do Príncipe. A finalidade de tal pedido, certamente, tem menos relação com a saúde do Frei do que com o desejo por tirar algum proveito de conforto que viria a desfrutar na nova residência fortificada. Não menos que depressa, o personagem que metaforiza a religião se vende a Nassau, louvando-lhe o espírito e atribui a ele o apoio fundamental a fim de cancelar a liberdade religiosa que o Brasil poderia começar a respeitar com a chegada do holandês.

E, mais tarde, o próprio Frei Manoel apresenta-nos uma outra “perspectiva”:

Meus irmãos. Agradeçamos mais uma vez à Divina Providência, pois foi por sua intercessão que se restaurou o trono de Portugal. *Oremus*. Dom João Quarto está sendo aclamado em todas as colônias portuguesas como legítimo soberano de nossas vidas. Findaram-se os duros tempos de sujeição ao arbítrio da coroa de Castela. *Deo Gratias*. [grifos do texto] (p.64),

a qual expõe a volubilidade das crenças do Frei. Fato que se revela bastante irônico, uma vez que guardamos uma idéia pré-concebida de que um homem de vida religiosa só pode ser alguém dotado de fé inabalável nos valores morais. Não é o que se dá com nosso personagem, definitivamente, uma vez que o Frei a cada momento se alia a um grupo diferente, mais especificamente, ao que se encontra no poder nos mais variados momentos. Não conseguimos apreender a sinceridade de seu discurso.

Entretanto, como pode ter sido construído um personagem o qual o público observaria como sendo tão pouco confiável, e, ainda assim, ser a própria personificação do detentor dos conhecimentos referentes ao cânone historiográfico de sua época? Nisso, exatamente, reside uma feroz crítica não só ao discurso da História, mas também quanto à confiabilidade do emissor do mesmo discurso, que invariavelmente (como ocorre no caso de qualquer outro discurso humano) obedece a desejos, orientações, censuras, políticas, poderes e entra em embate com todas essas variáveis para, enfim, ser elaborado de maneira mais coerente com o indivíduo que construirá o relato a respeito da investigação histórica.

Se, no caso do Frei, há a narrativa da História oficial, a outra personagem é a porta-voz dos fatos oficiosos, isto é, dos que não constam dos anais historiográficos: Bárbara. O primeiro contato que estabelecemos com a personagem é por meio de uma rubrica (“LUZ ISOLANDO A SILHUETA DE UMA MULHER, CUJOS GESTOS SIMULAM O ATO DO AMOR” p. 4) que, de saída, já conota uma personagem pouco ligada à etiquetas ou formalidades, eliminando uma possível elaboração de imagem séria para Bárbara. Afinal, esse

nome próprio já conota uma aura identitária de pessoa pouco civilizada, ou mesmo selvagem. Tal percepção é confirmada a seguir:

BÁRBARA ENCARA O PÚBLICO. (...) Se fazeis questão de saber porque motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua. (p.5-6)

Nesse ponto, já percebemos, então, que essa segunda narradora/locutora se desvincula do discurso religioso (como ocorre com o discurso de Frei Manoel) e solicita que a audiência preste atenção como faria se uma pessoa comum estivesse com a fala. Até mesmo porque se o discurso formal, que empreenda a tradicional análise historiográfica pode parecer enfadonho, o mesmo não se dá quando escutamos um charlatão; esses são extremamente envolventes, além de excelentes oradores, o que pode conquistar sua atenção mais facilmente do que no caso de um orador antiquado. Isso se não refletirmos que os signos “charlatães”, “intrujões” e “bobos de rua” são excluídos da sociedade (a própria Bárbara é mestiça), logo a História que por ela será desvelada terá como pressuposto as pessoas mais simples, comuns; não a grandiloquência dos heróis da política e dos salões.

Se lançarmos um novo olhar sobre a rubrica que apresenta a personagem pela primeira vez, estaremos aptos a realizar leituras de Bárbara por outro prisma, em outras palavras, quando conhecemos a personagem, ela simula o “ato do amor”. Tal imagem é totalmente eficiente, na medida em que nos conduz à intensa ligação que a personagem tem com o amor, e, em conseqüência, com o sofrimento decorrente de suas perdas amorosas:

BÁRBARA – Anna, para Calabar morrer é preciso que também me matem. Porque eu o amo. Para Calabar morrer, é preciso que também me esquartejem. Porque eu o amo demais... E se me matarem, e se me esquartejarem, se me espalharem aos pedaços por aí, eu morro...Mas mesmo assim Calabar é capaz de continuar vivo... (p.45)

Tais falas são proferidas quando da ocorrência da morte de Calabar. É nesse momento que toda a obsessão da personagem vêm à tona, isso pode ser concluído se enfocarmos o detalhe de que ela poderia vir a cometer suicídio para que Calabar vivesse. Todavia, seu amor também guarda a faceta de reverência aos ideais de Calabar e objetiva mantê-los vivos. Ou seja, o que a povoa é o sentimento de amor.

Ademais, não podemos perder a noção de que quando Calabar é morto ocorre com Bárbara algo como uma falta de motivação para viver. O único objetivo dessa mulher, então,

acaba sendo a luta pela memória de seu amante. A corroborar tal interpretação, mais tarde existe uma discussão entre ela e Souto:

BÁRBARA – Mesmo que eu te olhe no fundo dos olhos, estarei indagando Calabar. Mesmo quando te abraço, estou tateando Calabar. Estou sempre atrás de Calabar. Mesmo que eu me sinta como um bicho que só está vivendo da carniça. (...) SOUTO – A traição. BÁRBARA – É, a traição. Porque estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele. SOUTO – Eu te amo.  
BÁRBARA - Eu amo Calabar. E sabe duma coisa mais, Sebastião do Souto? Não reconheci em teu corpo o cheiro de Calabar. (p.60-61)

Como se pode verificar, tal personagem mesmo envolvida com Souto se encontra absolutamente entregue a Calabar, desse modo, não consegue se permitir ter uma ligação amorosa, o que resulta em sua obsessão por buscar, em outros, o que Calabar representa afetivamente para ela.

Contudo, Bárbara, ao se ligar a Souto, ocupa uma posição bastante paradoxal, uma vez que defende o homem amado ao dizer-lhe inocente do crime de traição à Metrópole; mas que ela mesma o estaria traindo, não só porque mantém relações com outro homem, mas também porque, segundo Souto assevera, Bárbara estaria traindo levando Sebastião a seu fim, de modo que a intenção da mulher seria, portanto, vingar-se de Souto por ter entregado Calabar ao patíbulo (“SOUTO – Você está me atraindo para uma cilada. Desde o começo que você está me atraindo para eles e nem sequer está sabendo. Você está traindo, Bárbara e nem sequer está tendo na boca o doce gosto da traição.” p. 77). É perfeitamente cabível analisarmos a situação através da perspectiva de S. do Souto, segundo a qual a relação de Bárbara com ele ficaria submetida aos ímpetus revanchistas.

O que não podemos deixar escapar em nossa análise seria, muito provavelmente, algo que, conforme imaginarmos, poderia se revelar muito agradável a Souto e que Bárbara só descobre quando assassinam esse seu segundo amante: o fato de ela ter se apaixonado, de fato, pelo traidor de Calabar. Não obstante, o que Bárbara consegue dizer quando testemunha a morte de Souto é: “Sebastião...Calabar...” (p.79). Tal declaração, a despeito de sua aparente simplicidade, guarda significado profundo com o estado psicológico de Bárbara no momento, a saber:

BÁRBARA - (...) Eu me orgulho de um traidor e a traição do outro me repugna. (...) Misturei Sebastião do Souto e Calabar, traí um pelo outro, (...) De um certo modo eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição, de viver dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição... Mas não é verdade, Anna. É Anna? (p.84)

Surpreendentemente, contemplamos a personagem totalmente envolvida em uma imensa confusão amorosa. Ela realizou a elaboração de uma figura que seria objeto de seu desejo, ao “misturar” Calabar e Souto, compondo um inteiro desconexo e, sobretudo, intangível. Em suma, Bárbara fundiu os dois traidores (traindo-os ela também), e, paralelamente, o texto nos fornece uma analogia entre Calabar e Souto, onde ambos, como já visto, têm correspondências entre si: tanto aproximações (ambos vistos pelo poder como traidores, além, evidentemente, de se tratarem dos personagens que servem como representação de classes despossuídas), quanto distanciamentos (a motivação para a traição, em cada caso).

Além disso, no final do trecho, justifica-se, mais resignada, sobre a acusação feita anteriormente por Souto. (“viver dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição.” p. 84). Tal explicação a aproxima de Anna, no sentido de que Bárbara se sente desprovida de amor, parecendo-lhe que o fenômeno da “traição” era mais importante que sua existência afetiva para os homens com os quais se relacionara e que, ao final deixavam-lhe apenas a solidão.

Um outro ponto que merece destaque é o da relação estabelecida na peça entre Bárbara e o Frei Manoel do Salvador. Citemos algumas passagens elucidativas:

BÁRBARA – Padre, eu queria saber uma coisa... É muito importante... (...) Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo ... Com os portugueses...depois com os holandeses (...) FREI – Você está bêbada. BÁRBARA SOLTA UMA GARGALHADA. BÁRBARA – E Deus proíbe falar com uma bêbada... É isso, Padre? FREI – Não, Deus não proíbe, mas o bom senso, sim. BÁRBARA – (...) O mundo é perfeito, os reis não tem [sic] defeitos e eu estou bêbada. E Calabar morto. FREI –Porque merecia. BÁRBARA – É... porque acreditava no holandês... e agora o Padre está aí com eles, bem alimentado, em paz com a sua consciência... FREI – Calabar traiu... BÁRBARA – Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída. (p. 86-87)

Nesse confronto, percebe-se algo bastante significativo. No encontro da dupla são emulados dois modos de encontros distintos: um de ordem dramaturgica, outro de natureza metafórica. No primeiro caso, tem-se um representante do clero no Brasil, alguém que detém o poder da fé, que está verdadeiramente acima do bem e do mal, e, desse modo, consegue fluir do lado holandês ao português, que se encontram envolvidos na contenda política que envolve a disputa pelo controle de nosso território; tal função dramática está entrando em conflito com uma mulher despossuída de bens, de respeito, de seu amor, de espaço. Duas extremidades de nosso escopo social estão ali, expostas em cena. Logo, qual o sentido de tal encontro? A

resposta para essa pergunta é encontrada ao falarmos de nossa segunda possibilidade de significação para a reunião dos dois personagens: o metafórico.

Tal viés de interpretação pode ser justificado se pensarmos a respeito de que função discursiva os personagens apresentam no bojo das possibilidades ideológicas que servem como pano de fundo à peça. Sabemos, a esta altura, que um dos grandes temas de *Calabar* é a História, no que se refere a produção do discurso historiográfico. A peça conta, como citado anteriormente, com dois narradores/locutores eventuais: um é o Frei, o outro, Bárbara. O primeiro como membro de um poder (como o é a Igreja) nos veicula, com seus dotes burilados através de anos estudos de Retórica, o discurso da História *oficial*, isto é, relato dos grandes feitos e homens de destaque (obviamente, tal destaque se liga, em geral, a uma idéia de poder econômico e/ou político, ou luta a favor dos interesses dos detentores do poder estabelecido). Noutra sentido, verifica-se a mulher que representa os desvalidos. Excelente exemplar da seara dos homens comuns. Como tal, é quem nos conta a História de sua gente “comum”; é a porta-voz da História que não aparece em anais, sendo assim, caracterizada como *oficiosa*.

Da relação dessas duas vozes, uma audível, a outra, clamando por audiência, é que observamos a motivação do Padre em, rapidamente, considerar que a mulher não se encontra sóbria quando foi ter a conversa com ele. Portanto, se há falta de sobriedade, o que também se lhe ausenta é a razão, o que, por último, nos leva a pensar se não há razão, o discurso é invalidado. Em outras palavras, é a História oficial tentando obliterar a História dos pequenos homens. O poder tirando a credibilidade do relato do homem desfavorecido. No palimpsesto de tal leitura da metáfora sobre a História percebe-se que não importa a verdade do fato ocorrido, o que importa é quem esteve envolvido, por quem é relatado e, sobretudo, a serviço de (ou financiada por) quem a investigação se presta. Afinal, como diria Bárbara: “A História é uma colcha de retalhos.” (p.93)

A peça ainda vai mais fundo ao discutir a ficcionalização que pode estar contida na construção da História, que inclui (por volta da metade da peça) uma personalidade eminente no século XVII, das mais conhecidas (e reverenciadas) de nossa História: Maurício de Nassau<sup>16</sup>. Tal personagem não foge a toda a complexidade que serve de marca para a obra

---

<sup>16</sup>

O conde Johann Moritz of Nassau-Siegen, conhecido pelo nome Maurício de Nassau, governou a colônia holandesa no Nordeste do Brasil, com a capital em Recife, de 1637 a 1644. Seguiu a carreira militar a serviço do Estado holandês, depois de receber educação humanística nas Universidades de Basiléia e Genf. Era de origem alemã. Trabalhava para a Companhia das Índias Ocidentais, quando veio administrar a colônia da Nova Holanda no Brasil, aos 33 anos. O passo seguinte foi a invasão do território brasileiro. Primeiro os holandeses tentaram a Bahia, mas foram repelidos. Depois,

teatral que investigamos na presente Dissertação. A fim de desdobrar tal idéia, passaremos, em seguida, a contemplar as nuances de construção dramatúrgica desse singular personagem histórico.

Nassau é, em alguma medida, apresentado como um indivíduo à frente de seu tempo:

NASSAU – (...) [Para o Consultor] Afinal você está aqui [no Brasil] ou lá [na Europa]? CONSULTOR – Um pé em cada continente. O que me deixa em posição delicada...vulnerável. NASSAU – Pois ponha de vez os pés neste chão e veja o que estamos realizando (...). As novas ruas, os arcos do Recife, o Jardim Botânico... A Companhia não sabe que efetuamos, com sucesso, pela primeira vez na História, um transplante de coqueiro. Sabe? CONSULTOR – Não, Senhor. E não lhe interessa. (p.72),

desse modo, vemos um personagem lutando em favor de um lugar que sequer conhece, um ser idealista que, no Brasil, descobre possibilidades inteiramente novas em relação ao que antes acreditava ser matriz para a geração de conhecimento. Ademais, é um político que, ao que parece, se preocupa em trazer, (generosamente), para o Novo Mundo, o universo artístico-científico da Europa, o que deveria, (ao menos, em teoria), incitar o progresso intelectual da sociedade da Colônia. A representação de uma figura histórica dotada de heroísmo ainda pode ser corroborada por outro momento do texto:

CONSULTOR – Mas, Príncipe... NASSAU – Ah, sim, você falou na Bahia. Já chegaram os reforços? CONSULTOR – Não(...) NASSAU – [para o escrivão] Escreva aí. É para a Companhia das Índias Ocidentais. (para o Consultor) Ou você pensa que eu já não teria atacado a Bahia se eles tivessem mandado a armada que me prometeram? (p.54-55)

Aqui, há ao menos dois pontos que merecem destaque: o primeiro é o que representa uma crítica à eficiência e ao desenvolvimento preconizado sobre as sociedades que compõem

---

conquistaram Pernambuco e se instalaram na região, em Olinda e Recife. De lá expandiram sua ocupação até o atual território de Sergipe, ao sul, e, ao norte, pelos atuais estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Nomeado governador, Nassau era estrangeiro, invasor e protestante, numa terra de colonizadores católicos portugueses, mas cativou a população e esta o ajudava espontaneamente em suas obras para modernizar a cidade, além de manter boas relações com os senhores de engenho. Sua administração tornou-se conhecida pelos trabalhos de cientistas e artistas que o acompanharam e, sob seu patrocínio, exploraram e pintaram a nova terra, natureza e habitantes, o que tornou disponíveis várias informações sobre o Brasil para a Europa ocidental. Os senhores de engenho haviam feito empréstimos com os holandeses, a fim de aumentar sua produção de açúcar, mas o preço do produto caiu no mercado internacional e a Companhia decidiu cobrar, de uma só vez, o dinheiro emprestado, e com juros muito altos. Nassau, que havia fracassado em nova tentativa de ocupar a Bahia, não concordou com essa forma de cobrança e entrou em conflito com a Companhia, entregando o cargo para voltar à Europa, em 1641. Sua saída estimulou a Insurreição Pernambucana: os donos de terras, unidos aos negros e aos índios, lutaram durante 9 anos para expulsar os holandeses, vencendo em 1654. De volta ao continente europeu, Johann Moritz voltou ao serviço militar na Holanda e chegou a marechal. Passou a residir em Haia, capital administrativa holandesa, onde viveu no palácio do governo, que transformou numa verdadeira galeria de arte. Ainda hoje, seu projeto paisagístico, o sistema de jardins e parques desenhado por ele, com avenidas, canais e pistas, são extremamente significativos. Ligou-se ao príncipe da Prússia e lutou pelos holandeses contra o rei francês Luís XIV em 1672. Como era conde de Nassau, família pertencente ao Sacro Império Romano-Germânico, foi agraciado com o título de príncipe desse império. Num jardim público em Kleve, está o imponente mausoléu de ferro que Nassau idealizou e onde foi sepultado, em 1679. (Fonte: UOL Biografias e Net Saber Educação).



os Estados europeus, isto é, a construção de uma cena que envolve o personagem, membro do alto escalão de uma potência econômica, (como é o caso a Holanda para o século XVII), em conflito com seu Estado, uma vez que sequer esteve amparado por uma esquadra que lhe possibilitasse seguir com a conquista segura de territórios dentro da Colônia. Tudo isso porque a própria Companhia não lhe enviou os esforços prometidos. No mínimo, o que poderíamos considerar a respeito de uma instituição tão importante é que se mostra totalmente desorganizada e sem articulação, nem mesmo para defender os interesses dos próprios Estados europeus (e em grande parte, assemelhando-se ao que, em geral, é asseverado sobre as instituições brasileiras).

Portanto, Nassau se mostra pronto para lutar contra a falta de apoio que recebe de uma máquina de Estado tacaña e interessada no lucro. Tal imagem nos exprime<sup>17</sup> a construção de um homem: virtuoso, pois entra em conflito com seus patrícios para “defender” seus próprios interesses na luta contra um inimigo que traz o atraso para o novo território; além de bravo; e com alguns toques de rebeldia “positiva”, ou seja, baseada na insurgência contra o poder estabelecido. É a História invadindo o teatro e norteando sua construção ficcional.

Todavia, esse personagem, ao chegar no Brasil na qualidade de homem de Estado da Companhia das Índias Ocidentais, começa a dialogar com o povo por meio de um discurso que acaba por mostrar outras facetas deste Maurício de Nassau criado por Chico e Guerra:

NASSAU – Senhores, a Companhia das Índias Ocidentais, que financiou a campanha das Américas, fecha agora o balanço dos últimos 15 anos com um saldo devedor aos seus acionistas da ordem de 18 milhões de florins. Para corrigir esse estado de coisas, recebi o mandato de governar-vos por cinco anos. Mas pretendo realizar cinqüenta anos em cinco.(p.52)

Além de Nassau reconhecer a si próprio o salvador de uma imensa e poderosa estrutura como a Companhia das Índias Ocidentais, essa palestra em destaque tem como aspecto discursivo mais marcante o que, na História contemporânea, conhecemos como o fenômeno político do populismo, por meio do qual promessas são empregadas ao povo, de modo indiscriminado e pragmático, com o intento de atingir o número de votos que garantam uma eleição. Um detalhe bastante bem aproveitado pelos autores é o fato de o discurso que aqui é destacado fazer uma alusão a um dos mais conhecidos lemas da campanha presidencial de Juscelino Kubitschek (governou o Brasil entre 1956 e 1961) “50 anos em 5”<sup>18</sup>. Tal

<sup>17</sup> Exatamente como o discurso sobre Nassau se dá no cânone histórico (ver Nota 15).

**18** Juscelino Kubitschek. Fonte: Artigo Wikipedia.

analogia constrói uma ambigüidade: por um lado, Nassau aparenta ser um visionário (assim como é considerado Juscelino, em sua época), por outro, ao se valer de um expediente semelhante ao de um discurso populista, parece-nos explorar o povo com técnicas que, na contemporaneidade, estão associadas ao estilo de política mais antiquado (e dos mais perversos) que nos permitimos conceber. Aqui é a história da ficção que começa a ser contada, e não mais apenas o discurso da História oficial.

Mais tarde, em outro discurso:

NASSAU – (...) uma era de paz e desenvolvimento. MORADORES – Viva! Viva! CONSULTOR – Príncipe, por falar em paz, o ataque à Bahia... NASSAU (para o holandês) – Sim, sim, disto falaremos em seguida (para os moradores, retomando a retórica) – Enfim, eu e meus conselheiros desejamos ardentemente mostrar nossa boa vontade para com os moradores de Pernambuco. Teremos os ouvidos atentos para remediar os males que surgirem. Tragam até nós as vossas aflições que tudo faremos para abrandá-las.(p.53)

Apesar de conter quase os mesmos princípios norteadores do trecho anterior, este nos conduz, até a já apontada noção do populismo, a uma outra estratégia de convencimento em política: a demagogia. Tais promessas genéricas, inusitadas e um tanto descabidas ao povo, sem apoio em qualquer referencial de realidade. A despeito de sabermos que é uma construção ficcional, nunca se mostra inverossímil, sobretudo ao pensarmos a respeito do caráter conciliador que foi um dos traços mais marcantes da política de Nassau. Em outras palavras, a demagogia seria o estratagema perfeito a ser utilizado por um homem que desejava conquistar a simpatia dos grupos mais heterogêneos que, de fato, compõem uma sociedade, a fim de obter condições para a melhor governabilidade possível.

Outro aspecto que a peça coloca em perspectiva sobre Maurício de Nassau é a sua personalidade progressista, ao fazer a pergunta: “E para colonizar precisamos do que [sic]? Escravos!”(p.56), e logo depois acrescenta: “Quero escrever ao conselho dos Dezenove. (para o Consultor) entendeu bem? Precisamos de colonos!”(id.) É quase como se percebêssemos um Nassau humanizado (na ficção) e um Nassau heróico (na História), isso pode ser concluído a partir da noção de que o personagem, quando está a sós, liga, de forma lógica, a idéia de colonização à de escravos, entretanto, ao escrever algo que será recebido pelos dirigentes europeus ele “escolhe” o termo “colonos”. Seria tal escolha de substituição vocabular mero acaso? Cremos que não, mas uma preocupação em construir uma imagem mais “modernizada” para o registro oficial, a carta, de modo que tal documento é o que seria passado à posteridade, isto é, a idéia que fazemos de Nassau até a contemporaneidade, está

muito mais submetida, por razões evidentes, às cartas e/ou documentos oficiais, do que a qualquer fonte que porventura viesse a devassar a intimidade de Nassau.

Outrossim, a figura de Maurício de Nassau não é apenas representada em seu apogeu. Há um momento em que começam os efeitos das críticas ao trabalho de Nassau no Brasil:

CONSULTOR – Alteza. Devo insistir que lá na metrópole se comenta muito essa ponte... NASSAU – Ouviste ponte? Que responsabilidade! Já representas a imagem do Brasil na Europa! CONSULTOR – Imagem discutível, Príncipe. A obra já superou duas vezes o orçamento, sem contar que, em acidentes de trabalho, já morreram cinco vezes mais homens do que o previsto. A Companhia está melindrada, Alteza, sobretudo porque não foi sequer consultada para a sua construção.(p.69-70)

Como se pode perceber, é chegado o momento em que os “avanços” propostos por Nassau não são mais bem vistos pela Holanda. E, aqui, mais uma vez, Nassau proporciona sinais de que seu estoicismo não é uma constante. Apresenta tendências megalomaniacas, devido ao fato de uma ponte imponente ter sido criada, e com seu nome, Maurícia. Ademais, houve a desconsideração pelas vidas humanas perdidas na obra. Contudo, a razão talvez mais forte é que o orçamento havia sido ultrapassado, e isso estava conduzindo a Companhia das Índias Ocidentais a um terreno cada vez mais perigoso, à medida que apresentavam uma dívida absolutamente alta com os acionistas. Talvez o espírito de Maurício de Nassau estivesse tão alheio a seu tempo, que o fazia perder a noção da realidade e suas possibilidades factíveis.

E, assim, chegamos ao momento em que Nassau terá de se despedir do Brasil. E há algumas informações surpreendentes:

NASSAU – Sei que falhei e sei também que fui bem sucedido. Sei que me equilibrei na corda bamba, sorri para todos os lados, disse sim e fiz não, pendurado num vice-versa a que me dava direito a condição de político e comandante. Tudo por causas nobres, imensas, na escala do futuro. Fiz tudo isso com orgulho, sem medo de julgamentos ou críticas, porque dentro de mim eu tinha uma meta que nada me impediria de alcançar. E agora, constato que tudo, mesmo aquilo de que ainda me orgulho, pode ser classificado de *traição*. [grifo nosso] O resto foram apenas salamaleques. Mas orgulhoso, indiferente e cético, mesmo assim eu sei do meu fracasso. E o mais engraçado, o que me faz rir a bandeiras despregadas é que não me importo... (mais sério do que nunca, põe-se a cantar). *Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal, / ainda vai tornar-se um imenso canal...* [grifo do texto](p.89-90)

Uma dessas surpresas é a revelação de que Nassau tinha plena consciência de suas atitudes tão paradoxais, e fala a respeito desavergonhadamente. Crê em seus erros, mas também reclama os acertos. Diz a respeito de seus atos de anuência e que em seu sentimento mais íntimo, o que se passava era a discordância. Tudo isso atrelado à obtenção de seu cargo

político, tal interesse é justificado, nas palavras do personagem, falando sobre seu desejo acerca de um futuro melhor para o território do Novo Mundo.

Outro aspecto que causa espécie é o que, em um misto de confissão e desabafo, Nassau fala a respeito de sua reflexão sobre como suas atitudes passaram a ser encaradas pelas autoridades de seu Estado, a Holanda: como forma de “traição”. Tal consideração nos aproxima, novamente, do personagem-emblema de nossa peça, Calabar. A analogia é cabível, pensamos, pois ambos têm diversos pontos de interseção neste momento, isto é: tinham ideais muito claros, ao mesmo tempo em que se mostraram pouco compreendidos pela sociedade e, sobretudo, pelas classes dominantes de seu tempo; foram perseguidos; tidos como traidores de seus respectivos Estados. No caso do europeu, era considerada a traição ao tesouro da Companhia das Índias e aos interesses dos patrícios; na situação de Calabar, tem-se que sua traição era ao rei que comandava a União Ibérica, pelo fato de ter migrado para a defesa dos interesses de invasores holandeses.

Em suma, os autores recorrem, por meio da construção do personagem Maurício de Nassau a uma fragmentação desse sujeito, que, passa a ter um duplo. Não nos referimos à relação Nassau – Calabar, mas sim ao par Nassau oficial/ Nassau oficioso. O primeiro é o que pertence ao cânone histórico e é reconhecido como um homem voltado para o desenvolvimento e a educação do povo que habita o Brasil, o segundo é um homem, até certo ponto, comum.

Para falar do próximo personagem, cremos que é preciso recorrer a uma metáfora. Referimo-nos ao símbolo da esfinge que perpassa a História da humanidade, ao mesmo tempo em que também se faz presente em extensa parcela da literatura mundial. Tomemos, então, o exemplo de *Édipo Rei*. Nada sabemos sobre a Esfinge, que propõe ao personagem um enigma, sem apresentar a mais leve indicação de pista para sua solução. Caso não se acertasse a charada proposta, a esfinge devoraria o emissor da resposta falsa. E, assim, a incógnita permaneceu por muito tempo, até que Édipo resolveu de maneira correta e as matanças pararam de ocorrer. Na peça *Calabar – o elogio da traição*, o personagem-título é, em certa medida, representado de modo análogo à esfinge de *Édipo Rei*. Tal comparação pode ser realizada, devido ao fato de Calabar personificar um enigma, na medida em que ele jamais aparece em cena na peça, ou seja, é personagem de suma importância, mas a quem jamais seremos apresentados. Em paralelo, o leitor/espectador tem de solucionar o enigma que tal situação promove, respondendo (ou ao tentar fazê-lo) à pergunta: “Quem foi Calabar?”

A fim de elaborar uma possibilidade de resposta para a mesma, basear-nos-emos nas falas dos personagens que exprimem suas diversas perspectivas acerca de Calabar. Através de tal investigação, empreenderemos uma espécie de “montagem” dessa polifonia discursiva, até elaborar uma construção que, potencialmente, assemelhar-se-ia a um reflexo do que viria a ser o personagem Calabar que estaria em cena na peça, caso assim fosse concebido pelos autores.

O representante português, Mathias de Albuquerque é o personagem que tem sede de vingança. É assim certamente porque encarna metaforicamente a contenda portuguesa com Calabar. Afinal de contas, Calabar saiu do *front* luso para se aliar aos holandeses. Dificilmente tal ato seria perdoado e, tampouco, compreendido pela Metrópole, como percebemos a seguir, em dois momentos de Mathias:

MATHIAS – Por que é que ele foi para lá?  
 Era um mulato bonito, pelo ruivo sarará.  
 Guerreiro como ele não sei mais se haverá.  
 Onde punha o olho punha a bala.  
 Onde o mangue atola, o pé firmava.  
 Bom de briga, de mosquete e de pistola,  
 Lia nas estrelas e no vento.  
 Tendo a mata no peito e o peito atento,  
 Sabia dos caminhos escondidos,  
 Só sabidos dos bichos desta terra  
 De nome esquisito de falar.  
 Eu lhe dei minha confiança  
 Em matéria de navios e de guerra.  
 E ainda me pergunto,  
 Sem resposta pra[sic] me dar,  
 Por que é que ele foi para lá?  
 Era um mameluco, louco, pelo brabo pixaim.  
 Pra[sic] que falar dos seus dois metros de alto,  
 De seus olhos claros de assustar,  
 Capitão aqui, major passou no salto.  
 Levou o seu saber para os flamengos.  
 E nem sei se cobrou o que era de cobrar.  
 Eu lhe ofereci perdão em engenhos e patentes  
 Se quisesse voltar.  
 E afoito o rebelde, em língua de serpente,  
 Mandou me recusar,  
 Como um bicho esquisito destas terras  
 Que pensa dum jeito impossível de pensar.  
 Por que é que ele foi para lá? (p.3-4)

Nesse primeiro exemplo, temos uma descrição física de Calabar, o que denota a figura exótica de homem, sem deixar de ser bastante atraente (v.2,17-19). Nesse poema, também podemos observar a proliferação de questionamentos que Mathias faz a si mesmo acerca das motivações de Calabar (v.28) para que fosse para “lá” (v.1,16,29), isto é, para a aliança com os holandeses. Mathias não apenas acha incompreensível a ida do brasileiro para os braços do

inimigo, mas também lamenta essa atitude, pois perderia um grande e habilidoso guerreiro, deixando, assim, as forças portuguesas também desfalcadas (v.3-11).

Além dessas sensações conflitantes que o português percebia, uma outra vinha a ela se juntar: o sentimento de revolta devido à ingratidão (v.25-28) por todo o investimento feito para que Calabar se tornasse um conhecedor de estratégias de combate, e, conseqüentemente, por toda a confiança que Mathias, pessoalmente, depositara no brasileiro (v.12-16). Outro detalhe é o fato de Mathias se auto-designar um homem indulgente ao perdoar Calabar, uma vez que ofereceu nova patente para o mestiço, em troca de sua rendição. Curiosamente, ele se questiona se Calabar teria negociado algo vantajoso com os holandeses em troca dos segredos lusitanos. Em outras palavras, Mathias se revela um ser que está em busca da riqueza e que imagina que Calabar aja de maneira semelhante a ele (v.20-24). Entretanto, mesmo com todos esses “incentivos” econômicos e políticos, o brasileiro recusa. Logo, a partir desses últimos dados, podemos concluir que o “perdão”, bem como as decorrentes benesses oferecidas ao personagem-título, serviriam apenas como iscas para que esse fosse, novamente, ao encontro dos lusitanos, a fim de que se consumasse sua prisão.

Continuemos para o segundo solilóquio de Mathias:

MATHIAS – Deixa eu falar.  
 Nem que seja só pelas derrotas que me fez amargar  
 Ou pelo açúcar que me fez perder,  
 Nem que seja injusta a glória  
 E a glória bagatelas,  
 Nem que seja só pra[sic] deixar  
 O meu nome na História,  
 Com meus vermes e mazelas  
 Eu condeno Calabar.  
 Por que quem vai querer saber  
 Que eu tive diarreia,  
 Saber que uma noite de cólicas agudas  
 Vale tanto quanto uma epopéia?  
 Para ser mais do que eu sou  
 Nestas guerras de Holanda,  
 Para que Mathias de Albuquerque lembra um nome  
 Que dói mais do que anda,  
 Só me resta a esperança de um traidor  
 Ligado ao meu destino.  
 Só me resta esperar e até querer  
 Que tudo fie fino.  
 E se mando matar Domingos Fernandes Calabar ainda moço  
 É porque uso o tino,  
 Uma vez que o tutano  
 De tão podre não merece um outro osso.  
 E se vocês rirem de mim,  
 Se eu for alvo de chacotas e chalaças,  
 Se for ridículo na jaqueta de veludo  
 Ou nas ceroulas de brim,  
 Ou porque falo tanto de caganeira e bacalhau,  
 E bom pensarem duas vezes porque ainda mesmo assim

Com lombrigas dançando dentro da barriga,  
 Com a Holanda, a Espanha e a intriga,  
 Eu sou aquele que, custe o que custar,  
 Acerta o laço e tece o fio  
 Que enforca Calabar.(p.25-26)

Nesse segundo momento, o tom do texto de Mathias percorre desde a raiva e o ódio, até ganhar contornos de tom mais acusativo e, com efeito, o início da fala do personagem é por meio de “Deixa eu falar.” (v.1) Numa peça onde a “censura” é tematizada em diversos momentos, tal escolha vocabular não se mostra aleatória. É um indivíduo que precisa revelar seus propósitos e, dada a neblina criada pelas perseguição na sociedade, ele precisa pedir permissão para proferir seu discurso.

Ao fazê-lo, se mostra rancoroso, como fora um ressentimento por agressão pessoal feita por Calabar. O açúcar perdido para os rivais da Europa, as derrotas em batalhas, para Mathias, são mais propriedades individuais que do Estado português(v.2-3). Exatamente aí surge a mais forte razão que sustenta esse momento do discurso/ desabafo do luso. Ele está em busca de celebração, de se transformar em herói. Como isso seria atingido então? O procedimento mais certo para tal intenção é a entrada nos anais da História; nesse momento, de fato, seu nome estaria imortalizado, ganhando a posteridade. Esse direito à perpetuação estaria mais próximo se ele, especificamente, fosse o grande responsável pela apreensão do traidor da coroa de Portugal e Espanha. Por isso, a condenação é ratificada nesse exato momento (v.4-9).

Tal obsessão justificar-se-ia por um desejo que subjaz ao texto: a busca por aceitação, ou seja, Mathias queria o respeito de todos, ser reconhecido como um homem insubstituível, ser considerado mesmo com seus problemas ou doenças (v.8); mesmo porque ele crê ser sua vida indigna de atenção de todos, ele visualiza seus atos de modo muito elementar, nada o distingue. Logo, invente-se uma “épopéia” (v.10-13)(!), a fim de que, nas palavras de Mathias “Para ser mais do que eu sou(...) Só me resta a esperança de um traidor/ Ligado ao meu destino.” (v.14,18-19) Até que a concepção da morte de Calabar, culminando em sua posterior execução, “ainda moço” (v.22), o levaria a viver uma vida coberta de respeitabilidade e benesses (ele diz, “É porque uso o tino” v.23). Mesmo porque, se assim não ocorresse, ele seria “a” pessoa responsável pelo aniquilamento do maior traidor do Brasil, logo, Mathias de Albuquerque deveria ser bem aceito por todos (“É bom pensarem duas vezes(...)” v.31), incondicionalmente(v.26-36). Em suma: Calabar era uma espécie, também de animal de caça dos detentores de poder lusitanos. A despeito de sua beleza e inteligência,

tenhamos em mente, ao montarmos o “quebra-cabeça” da personalidade de nosso Calabar, que é procurado e perigoso para o sistema político da Metrópole. O que, em larga medida, confere-lhe enorme importância para sua época.

Se, por um lado, é apresentada a posição portuguesa a respeito de Calabar, que é exposta concentradamente através do personagem Mathias de Albuquerque, por outro lado a posição holandesa, evidentemente, parece-nos ligeiramente diferente, não obstante o fato de, nesse caso, termos acesso ao pensamento holandês por meio de Maurício de Nassau. O líder holandês, antes mesmo de entrar em cena, tem a morte de Calabar povoando suas idéias,

NASSAU (*off*) – Tu não morres em vão.  
Eis um estranho epitáfio  
dirigido a estranha gente  
de um estranho continente  
de contorno incerto  
num mapa de imaginação.

Tu não morres em vão,  
repito-o, porém, deste meu porto,  
como um grito de conforto  
a algum estranho herói  
de contorno incerto  
no porto de um povo de imaginação.

(...)

embarco carregado (...)  
de um compromisso tácito  
com o sangue derramado  
por desconhecidos.

(...)

duvido firmemente,  
em nome dos Santos Mártires,  
que algum dia algum homem  
tenha conhecido morte  
que não fosse vã.

(...)

Mas tu não morreste em vão.  
Embora seja difícil dizer isso  
agora que avisto teu mundo  
no horizonte verde e vivo  
e a paisagem definida  
sem qualquer ressentimento  
da tua ferida.

(...)

Não, não morreste em vão.

Ou será que em vão que rasguei esses trópicos,  
será em vão que adivinhei a terra nova,  
que beijo a terra que beijavas,  
e essas palavras serão vãs  
de um holandês sem palavra. (p.47-49)

Esses pensamentos carregam a reflexão de que tal morte não poderia ficar impune, o que pode ser constatado por meio da repetição do verso “Tu não morres em vão”(v. 1,7,22,29). Afinal, Calabar tornara-se um aliado dos flamengos. O que também nos chama a



atenção no texto é a posição de Nassau perante a vinda ao Brasil. Tudo é permeado por uma sensação de intenso estranhamento, no Novo Mundo(v.2-4). Mesmo porque, devido às viagens entre pontos geográficos distantes serem dificultadas em função da precariedade do sistema de transportes do século XVII, o Brasil era um lugar sem contornos (mesmo porque nesse momento as dimensões geopolíticas do futuro país não estavam estipuladas) que apenas existia no plano da imaginação do holandês(v.5-6).

A seguir, Nassau expõe com clareza que sua perspectiva é a de um holandês. Então ele se encontra em um “porto” diferente de Calabar, porque aquele se encontra na Europa(v.8-9). Inclusive, ao se referir a Calabar é utilizada a expressão “estranho herói/de contorno incerto”(v.10-11). Interessante caracterização, pode-se comentar que talvez seja a que mais se aplique ao caso. Calabar não tem contornos claros, nem para o leitor/espectador (é o personagem que nunca está em cena), nem para os personagens (que guardam visões peculiares do mestiço), e que, ao mesmo tempo, também pode ser concebido como um herói, um subversivo, um libertário. Sobretudo, segundo a ótica flamenga. O que se sabe a respeito desse “traidor” é que, na peça é uma grande metáfora deslizando, ou seja, é um signo fluido que, por isso mesmo, toma as mais diversas formas que desejemos, na qualidade de *leitores participativos* da obra.

Até que, finalmente, Nassau chega ao Brasil. Esse momento, no qual o personagem avista o “mundo” de Calabar, é exatamente quando há uma hesitação em afirmar que o “traidor” não teria morrido em vão(v.22-23). Metaforicamente, há a questão de, a um olhar mais cuidadoso para o 'sistema' que rege nossa realidade, toda a história trágica de Calabar parece, ligeiramente, mais verossímil.”. Ou seja, nos termos de um ambiente como o desse novo território colonizado, terreno propício para toda e qualquer injustiça, foi justa a injustiça cometida contra o personagem-título (v. 24-28). Todavia, se houve, em um primeiro contato com o Brasil, uma hesitação, a uma segunda vista compreende-se a injustiça, mas também começa-se a ter mais clareza para perceber as motivações que nortearam Calabar, bem como sua conhecida mudança de posicionamento que tendeu ao lado holandês(v. 29-32). No final de sua fala, então, Nassau confessa ter empregado sua palavra em relação a uma retaliação pela morte de Calabar por parte do Estado português. Caso não ocorra a firmeza de propósito de Nassau, ele questionará seu próprio caráter, além se suas tentativas de governar o Brasil terão sido empreendidas em vão (v.33-34). Apenas a título de comentário, agora que já temos conhecimento de toda a trama da peça *Calabar*, sabemos qual o desdobramento de tais

promessas. Ele não consegue permanecer no Brasil, também porque seu governo não é vantajoso para o Estado holandês, e é visto também como traidor dos interesses de seus patrícios. A morte de Calabar jamais é esclarecida por Nassau. O leitor/espectador pode, então sentir-se livre para não tomar por sinceridade as palavras do flamengo.

Ao prosseguirmos em nosso trabalho de recuperação de um mosaico acerca da personalidade de Calabar, percebemos que a importância de Calabar para o seu tempo, na peça, também pode ser verificada quando, em um diálogo, entre Frei, Mathias, Camarão, Dias e Souto, o nome de Calabar é a principal temática do grupo: “FREI – Não, quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela. MATHIAS – Traidor é quem trai Portugal. FREI – Sutilezas históricas, Excelência. CAMARÃO – Traidor é quem trai Jesus Cristo. DIAS – Traidor é quem trai a Pátria. SOUTO – Traidor é Calabar.” (p.25). No exemplo, o conjunto dos personagens discute quem seria, verdadeiramente, um traidor. Daí, o resultado é bastante esdrúxulo, pois cada definição emitida, acerca da traição, gera paradoxos imediatos com relação ao caráter do locutor. A fim de melhor ilustrar tal idéia, passemos à análise individualizada da fala dos personagens.

Frei caracteriza o traidor, como aquele que é infiel à Castela, ou seja, haja vista o processo de formação da União Ibérica, ele se refere ao soberano dos Estados espanhol e português. Todavia, como homem de religião, católico, talvez fosse mais lógico que o Frei associasse os atos de traição ao mesmo signo de fé a que Camarão atribuiu: Jesus Cristo. Havia a possibilidade de o Frei não considerar tal “lapso” um pecado?

Por outro lado, Camarão é, como vimos anteriormente neste Capítulo, um indígena brasileiro, cujas divindades não se relacionam a Cristo ou a Igreja Católica, logo, parece-nos singular que Camarão assim o faça. Entretanto, isso pode ser justificado como metáfora para o terreno fértil que os grupos sociais inferiorizados pelo sistema político vigente forneciam aos valores do homem branco e europeu. Afinal, a crença em Jesus Cristo não é própria de um índio, é herdada por imposição no processo “civilizatório” promovido pela Metrópole. Evidentemente, tal “aceitação” da fé cristã não se deu de forma passiva, e, certamente, a fala de Camarão envolve, como subtexto, interesses pessoais.

Mathias, como representante da Metrópole européia cita como traição a infidelidade com Portugal, sua terra natal. Contudo, também causa-nos estranheza a razão de citar apenas seu Estado de origem e apagar a existência do rei que unificou os dois Estados. Não seria

essa assertiva de Mathias uma traição à coroa do soberano dos países ibéricos, isto é, seu próprio rei, uma vez que Portugal independente não existe mais nesse momento histórico.

A seguir, é a vez de Henrique Dias fazer sua consideração, ao observar que o traidor é quem vai de encontro aos interesses da Pátria. Apesar da plausibilidade da afirmação, sobretudo segundo os parâmetros do século XVII, refletamos a respeito de que Pátria ele está falando? Se pensarmos, no mais óbvio, o Brasil, há sentido. Entretanto a Pátria é o local em que se nasce, e Dias é negro africano. Se, ao nos basearmos nesse argumento pensarmos então que ele se refere ao continente africano, ele não estaria, de qualquer modo, traindo a memória de sua Pátria ao ficar no Brasil, lutando ao lado de brancos europeus?

Por último, Sebastião do Souto se conecta à idéia de um traidor não poder ser uma pessoa qualquer. A essência última de um traidor seria personificada por Calabar. Outrossim, já tivemos oportunidade de averiguar e concluir que Souto tem sua imagem muito associada a Calabar, como uma espécie de duplo. O que nos conduz à idéia de que Souto quer ser como Calabar, como um misto de herói e traidor. Portanto, Souto, do mesmo modo, traiu o próprio Calabar. Isso não transformaria Souto em um traidor?

Em suma: cada frase dita compromete o locutor. Todos acabam traindo o conjunto de ideais que deveriam, em tese, apoiar. Fato esse que revela a fluidez e, mais ainda, a fragilidade de ideais dos indivíduos no seio de uma sociedade (não apenas é um fenômeno do século XVII, persistindo até a contemporaneidade). A partir disso, claramente, passa a haver um imenso diferencial no enfoque dado na peça para Calabar, em comparação com os outros personagens, uma vez que toda a justificativa para a intensa perseguição que é feita a ele é, exatamente, o fato de os detentores do poder não compreenderem muito claramente a solidez de, (sejam quais forem<sup>19</sup>), seus princípios. O mesmo não se dá com os outros personagens envolvidos, por exemplo, nessa discussão por ora investigada.

Posteriormente, há um encontro entre Calabar e o Frei, narrado pelas palavras do religioso a Mathias de Albuquerque:

MATHIAS – E então? Esteve com o homem? (...) E ele confessou? FREI – Por três horas(...) No meu entender, com muito e verdadeiro arrependimento de seus pecados, segundo o que o juízo humano pode alcançar. MATHIAS – (...) Quero saber se Calabar apontou nomes. FREI (...) (solene) – Às três horas da tarde (...). Foi quando o ouvidor, na minha presença e na do escrivão, lhe perguntou(...) Ao que ele

---

<sup>19</sup> Por razões que nunca serão desvendadas inteiramente, Calabar muda de lado, em abril de 1632. Por ambição, desejo de alguma recompensa entre os invasores, convicção de que estes seriam vitoriosos ao final, ou ainda mesmo por supor que aqueles colonizadores trariam maiores progressos à terra que os portugueses, o fato primordial, tomando como referência os lusitanos, foi que Calabar traiu seus antigos aliados. (Artigo Wikipedia)

respondeu que muito sabia e tinha visto nesta matéria. MATHIAS – E deu os nomes?(...) FREI – Disse que de presente não se atrevia a (...) ocupar-se a fazer autos e denúncias por mão de escrivão. (...) Segundo o que me disse Calabar, os grandes culpados não estão na arraia miúda. O que ele me deu licença para que lhe contasse são coisas pesadas, que eu gostaria de tratar consigo em particular. (...) MATHIAS – Frei, que não se toque nesse assunto para não levantar poeira, porque muitos desgostos e trabalhos podem vir daí. Isto já são assuntos de Estado e não da Igreja.(...) Calabar será executado sem a presença do povo, na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas. (p.28-32)

Nesse encontro, entramos em contato com outra faceta da personalidade de Calabar. Um homem que é guerreiro, forte e destemido, traidor, mas que também chora e sofre. Podemos afirmar que tal fragilização da figura de Calabar possa se dever à percepção mais aguçada de que seu destino estava traçado e que os holandeses não corresponderam às suas expectativas (tanto no nível da recompensa material, quanto no nível do desenvolvimento que iria ser promovido no Brasil). Calabar dá algumas amostras de coerência de seus atos, ao não denunciar pessoas por meio de seu depoimento. Entretanto, voltando ao terreno da dubiedade, a despeito de não ter feito delações de ninguém, contou detalhes para o Frei sobre pessoas importantes da sociedade que cometiam traições contra Portugal<sup>20</sup>, isto é, acabou caindo em contradição e expôs algumas pessoas. Todavia, as acusações, ironicamente, são “em particular” de fato, de modo que o leitor/espectador não tem a menor noção do que é dito, pois o discurso é atravessado por uma música<sup>21</sup> e, assim, abafado.

No final, Mathias decide que a execução será em um momento que não propicie contato público. Novamente, a temática da censura volta à cena. O português, após ouvir o Frei reservadamente, fica extremamente preocupado com o teor das proposições,(que aparentemente teriam sido) de Calabar, e isso o faz não querer que Calabar fosse mais ouvido por ninguém, sob pena de ser um risco que alguém ouvisse tais palavras. De qualquer modo, é novamente um membro do sistema, voltando suas atenções para controlar os elementos da sociedade que podem oferecer algum risco à manutenção dos privilégios de grupos sociais dominantes.

Um personagem acaba chegando à mesma conclusão acerca da manutenção dos privilégios dentro do cenário do sistema sociopolítico do Brasil do século XVII: Bárbara.

BÁRBARA - (...)Tudo isto aqui em volta, tudo continua a rodar sem eles [Souto e Calabar]. Tudo isso que fez Calabar trair....Sebastião enlouquecer... Não valia a pena morrer por isto. Holandeses,

<sup>20</sup>

Uma observação se faz importante: é óbvio que não se pode ter a certeza de que Calabar tenha, com efeito, dado tais declarações. Afinal, só tomamos conhecimento do que se passou no encontro por meio das palavras do Frei. Eventualmente, em meio a seu relato, ele poderia facilmente inserir dados inverídicos, apenas para fazer determinadas denúncias que, para seus interesses, fossem úteis. Mesmo porque, se o Frei delatasse as pessoas abertamente, apesar de ter condições para fazê-lo, ele teria de fazer uma auto-acusação.

<sup>21</sup>

Para uma análise das obras musicais de *Calabar*, vejamos o próximo Capítulo.

portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso. Ha[sic] ... Calabar...Queria que Calabar estivesse vivo, só para ter uma idéia do que se chama traição. Porque Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Sebastião sim. Tudo o que Calabar disse e fez, foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião, não. Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói.(p.84-85)

Ela se sente, não sem razão, confusa em relação a lógica de sua sociedade, chegando, inclusive, a contestar as razões que nortearam a trajetória de Calabar, porque segundo as crenças da personagem, “tudo continua”, isto é, nada mudou em relação as arbitrariedades cometidas cotidianamente por sua sociedade. Ela percebe isso e se questiona se precisaria de fato ter perdido os dois homens que amou. Ainda como um esforço de inserir lógica no contexto em que vive, tenta pensar que uma inversão fosse apropriada, isto é, concorda que Calabar seja considerado um traidor pela História, desde que Souto, devido à inversão de valores percebida, fosse aclamado herói, uma vez que ambos são traidores, ambos morreram, mas Calabar foi perseguido de forma muito mais intensa e sua morte perpetrada de modo exemplarmente cruel.

No trecho em destaque, há a ocorrência de algumas idiossincrasias. A mais importante delas se relaciona ao fato de que, se na opinião quase unânime dos personagens, Calabar era claramente um traidor da coroa portuguesa e espanhola, isso não acontecia apenas segundo a perspectiva de Bárbara, sua amante. Contudo, nesse momento do texto, até ela começa a se perguntar se os trágicos acontecimentos tinham mesmo o valor que pareciam ter para Calabar. Ou seja, Calabar termina a peça praticamente desmoralizado de forma completa. Exceto, não sem uma imensa ironia, pelo personagem do Frei (no exemplo analisado há pouco, em sua conversa com Mathias a respeito do encontro com Calabar) que entrevê, nas atitudes de Calabar, um ser que se arrepende e que, talvez, não seja o traidor repugnante de quem todos falam. Nesse sentido, existe aqui uma metáfora importante que será retomada: a questão dos narradores/locutores apresentados na peça. Como vimos, um é o Frei (o representante do discurso oficial) e o outro é Bárbara (a representante do relato oficioso). Representativamente, a peça se conclui com uma grande inversão. Bárbara que passa todo o tempo em defesa da memória de seu amado começa a ver suas certezas se esvaírem em dúvidas lancinantes, e o Frei, por sua vez, que é forte aliado dos poderosos e que tem um agudo senso de oportunismo, desconstrói seu preconceito a respeito da conduta de Calabar. Ou seja, os discursos da História, sejam eles baseados no cânone oficial, (ou Macrohistória), ou nas vidas mais cotidianas e nos grupos mais esquecidos pelos relatos da História factual (ou Microhistória) têm um ponto de interseção importante: ambos são passíveis de dúvidas, de incertezas, de

desconstruções e inversões. Afinal, são discursos. A peça *Calabar – o elogio da traição* resume toda essa discussão de forma preciosa, metaforizando-a, de maneira sintética, no personagem-título, exatamente pelo fato de ser um “personagem-discurso”, ou seja, ele só existe enquanto se diz algo sobre sua existência, pela polifonia dos discursos dos outros personagens e rubricas, bem como nos vazios propostos pelo texto. Não é dotado de permanência concreta em cena, sendo personagem obscuro por excelência.

## 4 - FALA, CALABAR! AS VOZES DO SILÊNCIO QUE EMERGEM DA MÚSICA BUARQUEANA DE CALABAR

Sabe-se, mundialmente, que Chico Buarque é dos mais importantes e conhecidos compositores musicais brasileiros. Logo, tendo em vista a análise da trama e dos personagens constantes da peça *Calabar- o elogio da traição* empreendida em Capítulos anteriores devemos, agora, nos debruçar sobre um importante aspecto que deve ser considerado, uma vez que o texto é, além de um drama histórico, uma peça que se utiliza de outra linguagem artística para desenvolver todos os signos potencialmente contidos em sua trama: a música. Do total de músicas e fragmentos incluídos originalmente na peça, selecionamos um *corpus* que, segundo cremos, inclui o que há de mais representativo e de maior validade para enriquecer as discussões promovidas nesta Dissertação, dentro do universo ficcional apresentado no texto teatral de Chico Buarque e Ruy Guerra,

Cala a Boca, Bárbara  
Composição: Chico Buarque / Ruy Guerra

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra  
No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu  
Os meus rios, os meus braços  
Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra  
Nas bandeiras, bons lençóis  
Nas trincheiras, quantos ais, ai  
Cala a boca - olha o fogo!  
Cala a boca - olha a relva!  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Ele sabe dos segredos que ninguém ensina  
Onde guardo o meu prazer, em que pântanos beber  
As vazantes, as correntes  
Nos colchões de ferro ele é o meu parceiro  
Nas campanhas, nos currais  
Nas entranhas, quantos ais, ai  
Cala a boca - olha a noite!  
Cala a boca - olha o frio!  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara  
Cala a boca, Bárbara.

Essa é a música (p.5) que faz a apresentação da personagem Bárbara. Ela, como sabemos, além de importante para o desenvolvimento da trama, faz as vezes de narradora/locutora da História ao lado dos desvalidos, e é a grande defensora de Calabar, seu amante. Podemos observar que a letra apresenta um eu-lírico feminino e se refere muitas

vezes a um homem, pelo uso do pronome “ele”. Podemos concluir, associando ao texto, como sendo a relação de Bárbara (o eu-lírico) com Calabar (Ele). A letra, bem como a melodia, após a introdução, adotam um andamento lento, que remete a certa sensualidade<sup>22</sup>. Há a descrição de Calabar como sendo um guerreiro habilidoso em lidar com os segredos da natureza (v.1), tal habilidade ganha contornos eróticos se associarmos os elementos utilizados para metonimizar a natureza a metáforas do corpo de Bárbara e o contato íntimo, ou de caráter sexual entre os amantes. Ou seja, as “minhas matas” não são as matas do Brasil apenas, o país onde vivem os amantes, mas os pêlos do corpo de Bárbara, ou recônditos de sua anatomia (v.2-3).

Os três versos seguintes (v. 4-6) se utilizam de signos associados ao campo semântico da guerra. Entretanto, a guerra se irmana à temática sexual. No verso 4, a palavra “guerreiro” é sublinhada por um *crescendo* de cordas que é pontual, o que nos pode apontar o vocábulo como representante de força, e potência sexual, pois é nos “colchões de terra”. As bandeiras(v.5), signos maiores da representação dos Estados, são transformadas em “lençóis”, conotando uma imagem de um certo desprezo por este tipo de representação política. O que, se pensarmos em Calabar, procede, pois o homem é tido como o maior traidor de sua Metrópole. As trincheiras(v.6), rincões da guerra, são os lugares dos “ais”, dos gemidos, (cantados de forma aguda pelo intérprete Chico Buarque). A guerra gera ferimentos e dor física, daí a referência ao som do grito, mas também as “trincheiras do corpo feminino”, e os “ais” do prazer sexual.

A seguir, há um esquema poético de jogral, que consiste em uma intercalação de vozes para executar vocalmente os versos(v.7-8) As exclamações imperativas (interpretadas pelo grupo vocal MPB 4) se contrapõem a outra voz, de Chico. Os símbolos “fogo” e “relva” são intercalados com ordens para que se calasse aquela voz. Um cruzamento do fogo que pode ser tanto o inferno da vida de Calabar, quanto a atração sexual entre o casal. A relva, a representação de um leito e de toda a penugem corpórea que envolve o corpo dos amantes. A música, nesse momento, ganha algum volume instrumental que irá eclodir no momento do refrão, com a repetição do verso que dá título à canção.

O tom da melodia entra em descendência mais uma vez, para que o relato se reinicie. É mencionado o signo “segredo” pela primeira vez, que pode ser associado às habilidades próprias e Calabar com as armas e a guerra, ou mesmo sua vocação, uma vez que “ninguém

<sup>22</sup> Todas as referências, em termos de execução musical e detalhes de gravação fonográfica mais específica, neste Capítulo, referem-se ao álbum *Calabar, o elogio da traição ou Chico Canta* (1973)



ensina” (v.13). Entretanto, tais “segredos” podem, certamente ser os que confessara ao Frei e que jamais o leitor/espectador ficará sabendo quais são, mas contêm o teor da detração política severa. Enfim, sendo ele testemunha de tais situações, porque houve convívio com outros traidores, ninguém precisou ensiná-los seus segredos, como menciona o poema.

A seguir, de modo a criar uma espécie de “cortina de fumaça”, ampliando as possibilidades de leitura para o signo “segredo”, há uma associação entre o oculto e a temática erótica que retorna, falando do segredo de seu “prazer” e de seus fluídos corporais, guardados em “pântanos”(v.14). Há uma continuidade da simbologia relativa à natureza, e mais uma ambigüidade: a utilização do vocábulo “correntes” (v.15), que pode ser associado à força da água dos rios, como também pode ser associado idéia apresentada no verso seguinte, cujo sentido é relativo a “colchões de ferro”(v.16), podemos pensar em um ambiente de ferro, no século XVII, o mais apropriado ao caso seria uma cela de prisão, até porque Bárbara acompanhou Calabar outrora em “colchões de terra”(v.4), ou seja, ela ama Calabar quando fazem amor, e o ama quando ele é aprisionado.

O som dos gemidos, neste momento da música, está associado diretamente às entranhas (v.18). Ou seja, a solidão que a acomete por estar longe de Calabar, a falta de seu corpo, o medo, a dor. Os “ais” são a onomatopéia que pode carregar, por estar no plural, a lembrança do sexo. Por outro lado, a repetição do som “quantos ais, ai” (id.) nos exprime que tais lembranças trazem dor emocional à Bárbara. E nos versos seguintes, nos quais há o retorno da estrutura de jogral, o que vemos são as preocupações da personagem com o estado de Calabar, que está longe e talvez preso, “olha a noite”(v.19) e “olha o frio”(v.20); como na primeira parte da música, tais versos estão entremeados com a ordem para que se cale. Aqui, a proibição se relaciona mais fortemente com a pessoa sobre quem Bárbara está falando, ou seja, é perigoso falar de Calabar. Deve-se ter cuidado e não ser explícito, caso contrário, há a sanção proibitiva.

Como sabemos, a censura ganha representações diversas durante o drama. Aqui, há mais uma dessas manifestações, com uma espécie de impedimento da continuidade dos relatos de Bárbara. Há, ao menos, duas possibilidades de leitura: devido ao fato de suas palavras serem bárbaras o suficiente para ferir o puritanismo da Igreja; ou porque a representação dessa personagem é a de uma guardiã das opiniões e dos fatos que são proibidos de entrar na História oficial, pois podem vir a abalar o sistema sociopolítico de sua época, (ou mesmo, de qualquer tempo). O conjunto de vozes bem como a melodia, que

ordenam que Bárbara se cale no refrão, composto pela repetição de 4 vezes (v.9-12, 21-24) do verso “Cala a boca, Bárbara”. Vozes são acrescentadas a cada vez que o verso é repetido até que entrem em uníssono, em alto volume. Na segunda vez em que o refrão é repetido, há a finalização gradual da música, que tem seu volume reduzido a cada verso do refrão.

Fado Tropical

Composição: Chico Buarque/ Ruy Guerra

Oh, musa do meu fado

Oh, minha mãe gentil

Te deixo consternado

No primeiro abril

Mas não sê tão ingrata

Não esquece quem te amou

E em tua densa mata

Se perdeu e se encontrou

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal

Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo(além da sífilis, é claro) Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar. Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Com avencas na caatinga

Alecrins no canavial

Licores na moringa

Um vinho tropical

E a linda mulata

Com rendas do Alentejo

De quem numa bravata

Arrebato um beijo

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal

Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Meu coração tem um sereno jeito/ E as minhas mãos o golpe duro e presto /De tal maneira que, depois de feito/ Desencontrado, eu mesmo me contesto/ Se trago as mãos distantes do meu peito/ É que há distância entre intenção e gesto/ E se o meu coração nas mãos estreito/ Me assombra a súbita impressão de incesto/ Quando me encontro no calor da luta/Ostento a aguda empunhadura à proa/Mas meu peito se desabotoa /E se a sentença se anuncia bruta/Mais que depressa a mão cega executa/Pois que senão o coração perdoa"

Guitarras e sanfonas

Jasmins, coqueiros, fontes

Sardinhas, mandioca

Num suave azulejo  
 E o rio Amazonas  
 Que corre trás-os-montes  
 E numa pororoca  
 Deságua no Tejo  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
 Ainda vai tornar-se um Império Colonial.

Na peça, esta canção (p.14-16) nos é trazida pelo personagem Mathias de Albuquerque, o representante da Metrópole no Brasil. Ele estava na iminência de sua ida para a Bahia, porque foi convocado de volta a Portugal, em razão de sua substituição por um espanhol. A canção se configura em um desabafo emocional (e revelador) sobre sua relação com o Brasil. Já no título, “Fado tropical”, há a evidência de que haverá um encontro entre a Europa/ Portugal (o Fado), e o Brasil (território tropical). A fim de desenvolver essa perspectiva, a melodia, de toda a canção, obedece aos moldes clássicos do fado, com a presença de instrumentos de corda, sobretudo dedilhadas, tais como a guitarra portuguesa.

Mathias, então, abre o poema ao falar da força que traz inspiração (“musa”) para que cante o fado, que é um gênero musical tipicamente português (v.1). Essa força mística é o próprio Brasil que lhe concede, pois é a idéia veiculada nos três versos seguintes (v.2-4), ao citar a letra do “Hino Nacional Brasileiro”, com o verso “Minha mãe gentil”. Obviamente, o Hino viria a ser criado séculos depois, apenas com o Brasil independente e republicano. Tal “licença poética” pode ser vista como subterfúgio dos autores para aproximar o luso de uma espécie de sentimento ufanista. Além disso, ao se valer do vocábulo “consternado”, remete-nos ao sentimento de perda que o personagem apresenta ao se evadir do país, por uma peculiar coincidência, no mesmo mês do preconizado descobrimento deste território do Novo Mundo, pelos portugueses: “Abril”. É sabido que tal coincidência pode, caso nos conectemos à tese acerca da veracidade dos sentimentos de Mathias, ser trágica, pois, metaforicamente seria o caso (único) de uma Colônia se livrar de um legado da Metrópole, personificado no representante luso, Mathias de Albuquerque, que estaria se retirando do Brasil.

Ele clama, imaginando ser um ente personificado, para que o Brasil não se esqueça daqueles que o amam, e que tais pessoas não deveriam ser tratadas com ingratidão por essa terra(v.5-8). Esses versos, apesar de belos, contêm mais uma das ambigüidades constantes da peça. Se Mathias reclama que os que amam a terra devem ser respeitados, então deveria talvez parar de perseguir Calabar, uma vez que, mesmo com as atitudes (aparentemente) paradoxais

do último, jamais deixou de lutar por sua terra e ideologias. Caso contrário, mesmo aliado aos portugueses, teria elaborado algum modo de seguir à Europa, o que não sucedeu. A morte ocorreu em sua própria terra, cuja forma de gratidão, portanto, não se mostrou tão generosa quanto deseja o português.

Há, em seguida, um par de versos que se repetem, mais tarde, em outra estrofe. A importância dos quais pode ser mensurada pelo que eles têm como subtexto. “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal” (v.9-10). Isso dito por quem diz amar a terra em que está, por um lado, pode representar que ele sonha que o desenvolvimento brasileiro atinja o mesmo patamar verificado na Europa. Por outro, mostra que, de fato, o amor não existe, pois ao que parece, há, por parte de Mathias, um desejo em ver o Brasil cada vez mais atrelado e submetido a uma missão, que seria a subserviência em relação ao Estado português.

A música é entremeada por um pequeno texto recitado pelo português. Ao fundo, as guitarras (que, nesse momento, produzem um efeito melodramático ao sublinhar as palavras de Mathias. Ele se diz ser uma pessoa dotada de extrema sensibilidade, devido à sua herança “genética” portuguesa, que lhe legou duas coisas: a poesia e a arte como forma de enxergar o mundo, e a “sífilis”, doença venérea. É curioso ver tais elementos tão disparatados postos no mesmo nível, o que, além de eliminar o caráter solene do discurso, com uma quebra de expectativas gerada pelo ironia, que resulta em efeito humorístico, para o leitor/espectador, pode manifestar a face devassa e/ou erotizada de núcleos da sociedade portuguesa. Não podemos deixar de observar que, no momento em que o português recita seu texto, (voz de Ruy Guerra), e pronuncia o termo “sífilis” há um abafamento proposital no som da gravação; tal resultado se deveu a algum ato de censura do governo militar na época de gravação do álbum com as canções da peça (1973), uma vez que nenhum “atentado ao pudor, e à família” poderia ser deixado de lado, segundo o pensamento do próprio governo.

Em seguida, mais um contra-senso é asseverado pelo luso. Ele fala que mesmo quando executa atitudes de extrema violência (detidamente enumeradas), em seu íntimo, há sofrimento pela situação. Não conseguimos, então, perceber qual a razão para que Mathias permaneça indo em busca de traidores para tratá-los com tirania, ou continuar cometedo guerras e violências ou servindo a tais propósitos, o que talvez não o caracterize como alguém verdadeiramente “sentimental”.

A letra da canção é retomada, e Mathias segue com a composição de uma mistura entre elementos do Brasil e de Portugal, tais símbolos culturais estariam imiscuídos uns nos outros, reforçando o caráter de aproximação entre o país do Novo e o do Velho Mundo(v.11-18). Por exemplo, “avencas”(v.11), “alecrins”(v.12), “licores”(v.13), “vinho”(v.14) e “rendas do alentejo” (v.16) como elementos de Portugal, em fusão a elementos brasileiros, a saber: “caatinga”(v.11), “canavial”(v.12), “moringa”(v.13), “tropical”(v.14) “mulata”(v.15). Se prosseguirmos com tal paralelismo entre os elementos das duas localidades, atingir-se-á um interessante efeito, isto é, Mathias, em relação ao signo “mulata” canta que “De quem numa bravata/ Arrebato um beijo”(v.17-18). Se o eu-lírico do poema é o português, ele é o autor da referida “bravata”e, conseqüentemente, a “mulata” dá-lhe um beijo. Logo, podemos interpretar, ao menos, duas direções: a primeira, é a relação de europeus com a etnia negra. Em geral há a busca não só pelo beijo, mas pela utilização para fins sexuais dessas pessoas, despeçando-as *a posteriori*.

Contudo, afora o campo sexual, são escravizados, além de considerados marginais (mesmo porque os negros, no século XVII ainda são tidos como “seres desprovidos de alma”) no conjunto da sociedade. A segunda é, segundo a lógica do paralelismo, que os lusos são capazes de “bravatas” e os brasileiros, de “beijo”, ou seja, um povo adota a aura do dominador (ao conquistar a “mulata”), e o dominado é cordial, pois deve aceitar passivamente o processo “civilizatório” imposto (a “mulata” que dá o “beijo”). Daí a imediata repetição dos versos “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”(v.19-20), ou seja, servir (e emular) à Metrópole é o “ideal” do Brasil.

Um novo trecho é recitado pelo personagem, por meio do qual ele insiste na idéia de revelar como seus sentimentos dialogam com seu lado racional, ao se confrontar com suas árduas e violentas tarefas. Sua serenidade íntima rivaliza com suas mãos que desferem a violência. Contudo, neste momento, ele parece titubear a respeito de seus atos ambíguos “De tal maneira que, depois de feito/ Desencontrado, eu mesmo me contesto”. Questionamento esse que é corroborado por Mathias ao se valer de uma comparação anatômica. Sendo o coração o símbolo que conota emotividade e as mãos, a ação, e ambos se encontram distantes um do outro, espacialmente, no corpo humano, é isso que revela o quanto as “intenções”(desejos, afetos) estão distantes dos “gestos”(atitude, ato). Ele se diz não dever perdoar, e, certamente, sua fala tem um subtexto de sarcasmo, pois é quase como se ele estivesse se eximando da capacidade de livre-arbítrio. Novamente, é possível dizer então, qua

a perseguição e acusação a Calabar são infundadas, já que não são empreendidas por pessoas dotadas de plenas faculdades racionais.

Novas interseções entre os universos lusitano e brasileiro são realizadas pelas palavras de Mathias de Albuquerque(v.21-28), o que continua ampliando a dimensão do contato entre as duas culturas, ao mesmo tempo em que esclarece uma outra questão. Tal fusão entre universos culturais distintos como o são, no caso da Colônia em relação à Metrópole, conota uma tentativa de exploração e posterior apropriação das riquezas do Brasil, com o precedente através do qual um Estado poderia expropriar a Colônia de suas reservas culturais/naturais e tomar para si, expondo seu novo espólio como algo originário da própria Metrópole.

Chega-se a todas essas conclusões, devido ao que a rubrica nos explica sobre a atitude de Mathias no decorrer da última parte do Fado: “MATHIAS FOI DESABOTOANDO AS CALÇAS E ARRIANDO-AS. AGORA (...)VAI SE SENTANDO NA LATRINA AO LADO DO HOLANDÊS, QUE PERMANECE NA PENUMBRA” (p.15). O ato de defecar é uma representativa analogia, na medida em que seu sentido expressa a idéia real do contato entre Metrópole e Colônia: se um ser deve, para defecar, consumir um alimento, digeri-lo, com o organismo tirando proveito dos nutrientes, para, enfim, evacuar o que não é mais útil, resultando em detritos; no caso do processo de colonização seria uma dada Metrópole, após ter “deglutido” todas as delícias daquele território, se apropria de suas riquezas, para logo após tratar a Colônia com desprezo, deixando um rastro de destruição e morte. Mais um dado que vem a corroborar nossa leitura é o novo desejo revelado por Mathias, no fim da canção: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/Ainda vai tornar-se um império colonial.” (v.29-30). O Brasil tinha a “vocação” para ser um “Império”, bem como também para ser uma “Colônia”, ou seja, dada a exuberância do cenário natural no Brasil, a Metrópole jamais abriria mão dessa imensa e “Imperial”, “mina de ouro”, logo, o resultado seria que nos tornaríamos um Império, mas, paradoxalmente, dependente dos desejos e necessidades metropolitanas. Tudo isso se aproxima perigosamente de um limiar para a concretização de uma espécie de profecia que Maurício de Nasau, em outro trecho da peça, vaticina: o Brasil se tornará “um imenso canavial” (p.90), ou seja, servirá apenas para abastecer a fome pelas riquezas que o comércio de açúcar pode conceder .

Bárbara  
 Composição: Chico Buarque - Ruy Guerra  
 Bárbara, Bárbara  
 Nunca é tarde, nunca é demais

Onde estou, onde estás  
 Meu amor, vem me buscar

O meu destino é caminhar assim  
 Desesperada e nua  
 Sabendo que no fim da noite serei tua  
 Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva  
 Acumulando de prazeres teu leito de viúva

Bárbara, Bárbara  
 Nunca é tarde, nunca é demais  
 Onde estou, onde estás  
 Meu amor vem me buscar

Vamos ceder enfim à tentação  
 Das nossas bocas cruas  
 E mergulhar no poço escuro de nós duas  
 Vamos viver agonizando uma paixão vadia  
 Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia

Bárbara, Bárbara  
 Nunca é tarde, nunca é demais  
 Onde estou, onde estás  
 Meu amor vem me buscar  
 Bárbara...

Essa música é apresentada (p.46-47) em meio a uma cena onde dialogam as personagens Bárbara e Anna de Amsterdam, logo após a sumária execução de Calabar. A canção promove um interessante “jogo polifônico” ao apresentar múltiplos discursos que podem ser compreendidos independentemente, se tomarmos cada elemento, tais como: a disposição das estrofes no poema; a linguagem musical; a ordem (e divisão) dos diálogos na cena específica; as respectivas descrições expostas nas rubricas. Ou mesmo a combinação dos referidos aspectos, que apresentará, como resultado de tal esforço, a criação de um conjunto dotado de uma miríade de possibilidades interpretativas que poderemos vir a estabelecer com a passagem em destaque.

Como exemplo das idéias expostas, tomemos a letra da canção como é apresentada acima. Em uma rápida leitura, podemos inferir que alguma pessoa fala com uma mulher de nome Bárbara, e exige seu amor em troca do cuidado que pode oferecer. No fim da canção, percebemos que o eu-lírico da canção é feminino, logo tem-se um tema polêmico que é tratado de forma bastante lírica: um envolvimento homoerótico entre duas mulheres e a dificuldade de aceitação de tal atração erótica que surge entre elas.

Entretanto, agora passemos a observar a música no contexto da obra, a fim de perceber como os signos que constituem a canção podem apresentar novos modos de leitura para o leitor/espectador/ouvinte mais interessado e participante. Após a morte de Calabar, vê-se a seguinte situação: “BÁRBARA COMEÇA A CHORAR MANSAMENTE. BÁRBARA ESTÁ SUJA DE SANGUE E ANNA, ENVOLVENDO BÁRBARA, SE SUJA TAMBÉM.”(p.45). Bárbara, obviamente, chora a perda de seu amado, e se apresenta próxima a seus despojos, que incluíam partes do corpo, esquartejado após a morte no patíbulo, além de muito sangue à sua volta. Anna tenta dar seu apoio e se entristece ao ver a dor de Bárbara . Na tentativa de acariciá-la, ela se aproxima, abraçando a viúva, o que faz com que se suje do sangue que está encharcando a roupa de Bárbara. Tal imagem é bastante metafórica, pois as duas estão “suja” pelo sangue de Calabar. O sangue é o elemento que pode transmitir visualmente o quanto Bárbara ainda está “suja” do amor de Calabar. (Mesmo a cor de sangue é representativa, pois o vermelho é popularmente conhecido como a “cor da paixão”). Não por acaso, Anna acaba por se “sujar” ao envolver Bárbara, de modo que se pode concluir que a força daquele amor destruído pela morte possa “contagiar” Anna também, fazendo-a se apaixonar pela amante de Calabar.

Outra rubrica estabelece o esquema de divisão da letra, entre os personagens: “ANNA CANTA PARA BÁRBARA E BÁRBARA CANTA PARA CALABAR, MAS CALABAR NESSE MOMENTO TEM O ROSTO DE ANNA.” (p.46) Portanto, há o seguinte fluxo Anna – Bárbara, Bárbara – Calabar (representado por Anna). Daí já podemos observar que haverá uma fragmentação das partes da letra da música em destaque, o que causará o preconizado efeito de pluralização dos significantes dessa passagem da peça. Em meio a essa atmosfera cênica, começa a execução da música.

A estrutura melódica dessa composição é monótona, mas não desinteressante; e se nos for possível fazer uma comparação com a geometria, seria uma espécie de espiral formada por diversas elipses, ou seja, uma melodia circular, que nos remete a tontura, embotamento da razão, embriagamento, pois toma de assalto os sentidos e envolve totalmente o leitor/espectador/ouvinte. Como um processo de hipnose (não desnecessariamente, a palavra “Bárbara” é repetida um sem número de vezes ao longo da canção, sempre emitida em volume de voz baixo, como uma espécie de mantra, ou feitiço, ou ambos).

Anna inicia o número musical com seu canto: “ANNA (cantando) – Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais / Onde estou, onde estás / Meu amor/ *vou te buscar*” [grifo



nosso](p.46) Há, na imagem das duas abraçadas enquanto cantam, um paradoxo que é gerado pela pergunta de onde estaria Bárbara. Elas estão perto uma da outra, mas o desejo de Bárbara a leva para longe, para Calabar. Na canção (interpretada pelo autor, Chico Buarque) o último verso da estrofe é “Vem me buscar”, e não “Vou te buscar”(v.4), talvez isso se atribua, na peça, ao fato de Anna de Amsterdam cantar tais versos e estar apaixonada por Bárbara. Tal sentimento, para que se concretizasse, deveria contar com o esforço de Anna em buscar e despertar o desejo de Bárbara por ela. No caso da gravação Bárbara é a mulher ativa que busca a amante desprotegida, no poema inserido na peça, Anna persegue os sentimentos de uma Bárbara apassivada pelo sofrimento.

Em seguida, é a voz de Bárbara que ouvimos cantar: “BÁRBARA - O meu destino é caminhar assim/Desesperada e nua/Sabendo que no fim da noite serei tua.” (p.46) Tais versos, entoados para o homem que ama, representam Bárbara como uma mulher que vive uma relação que a absorve emocionalmente, levando-a ao desespero. O signo “nua”, pode tanto convir uma imagem erotizada dessa relação (algo já percebido em “Cala a boca, Bárbara”), quanto apontar para a loucura, pela suspensão do pudor, ou mesmo a nudez de buscar a verdade e se comportar de maneira franca e sincera, afinal estamos lidando com um dos narradores/locutores de nossa história. A busca pela verdade “nua” (v.6) é, em verdade, motivada pelo desejo de compreender porque Calabar teve esse fim trágico. A tristeza exposta nos versos também se liga ao fato de Bárbara não mais saber em qual noite “será tua”, isto é, com Calabar morto, ela nunca mais terá o contato, com seu amante, aguardado todos os dias (“Sabendo que no fim da noite serei tua”v.7) e que agora só deixará o vazio.

Em outra rubrica que se interpõe no discurso da canção: “AS DUAS ESTÃO ABRAÇADAS, DE JOELHOS, COMO UM CORPO SÓ, LIGADAS PELO SANGUE DE CALABAR.” (p.46) O signo da “união” se faz ainda mais presente, entretanto, no caso dessa rubrica, prestemos atenção no detalhe que agora há uma espécie de simbiose entre os corpos (“como um corpo só”), sendo o amálgama entre elas, ainda, o sangue de Calabar. A canção, segue, com a voz de Anna à frente: “Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva / Acumulando de prazeres teu leito de viúva” (v.8-9). Anna deseja fortemente aliviar as dores de Bárbara, fazendo de sua existência algo mais ditoso, com segurança física (“mal”), proteção maternal (“medos”), e provimento de um lar, qual uma figura paterna e provedora (“chuva”), mas não sem mostrar claramente sua atração sexual por Bárbara, pois ela associa a idéia de “prazer” ao “leito” e a caracteriza como “viúva”.

Após mais uma repetição da estrofe que é refrão da música, que voltaremos a analisar em breve, voltamos ao momento de Anna proclamar: “Vamos ceder enfim à tentação / Das nossas bocas cruas/E mergulhar no poço escuro de nós duas” (v.14-16). Esse é o momento em que a interpretação de Chico atinge seu clímax, com sua voz em registro agudo. Tal opção de uso de voz nesse momento específico relaciona-se com a exploração, mais aberta, da temática da homossexualidade feminina. Vejamos como se dá tal construção nos versos: Anna utiliza os termos “ceder à tentação” como se algo pecaminoso estivesse atentando-lhe o juízo e que, mesmo se assim fosse, ela não resistiria mais. No verso seguinte, percebemos ser a tentação do “beijo” em Bárbara, que se revela. O signo “cruas”, que é utilizado para adjetivar “bocas”, está ligado à idéia do novo, da virgindade, haja vista que o “cru” é o material que não passou pelo calor do cozimento. No caso sem o beijo, as bocas, além de inexperientes, poderão não entrar em contato com o fogo do desejo, permanecendo, desse modo, cruas. A referência seguinte a um “poço escuro”, tanto lida, evidentemente, com as zonas erógenas do corpo feminino, mesmo porque a anatomia desse sexo conta com órgão genital voltado para dentro, enquanto no sexo masculino, é exteriorizado; quanto também ao sentimento novo que a acomete, o que pode significar uma relação bastante complicada, sobretudo se pensarmos no padrão moral vigente no século XVII. Interessante se faz ressaltar aqui mais uma curiosidade: na gravação de Chico, quando se vai pronunciar a palavra “duas”, à semelhança do que se dá com “Fado Tropical” e a palavra “sífilis”, há um abafamento do som, o qual, novamente aponta para a questão do Governo Militar no Brasil e a censura imposta sobre a criação artística. No caso, cremos que a palavra foi vetada, pois exprime de maneira direta a relação entre duas mulheres, (se o tema na contemporaneidade ainda gera celeumas, nem se precisa dizer nada do que isso gerava para o sistema político dos anos 70).

A outra personagem então complementa: “BÁRBARA - E *Vou* viver agonizando uma paixão vadia / Maravilhosa e transbordante, *Feito* uma hemorragia” (p.47) Há uma diferença entre a letra em destaque na página 88 da presente Dissertação e sua correspondente transtição em destaque aqui. O poema apresentado como letra para a canção interpretada por Chico Buarque tem um caráter que expõe mais claramente uma história de desejo homossexual. No caso da letra que se encontra na edição da peça (1975) o texto se mostra, como destacamos, levemente diferente. Bárbara então se coloca em uma posição mais solitária, com o verbo na primeira pessoa do singular (“Vou”) e não no plural, como é a letra da música isoladamente (“Vamos”). Não se sabe exatamente qual é a referência dos versos

proferidos por Bárbara. À primeira vista, parece-nos que se trata de sua paixão por Calabar que, graças a sua morte repentina, viverá sempre agonizando dentro dela. Além disso temos os signos “Vadia”, “Maravilhosa”, “Transbordante”, remetendo à sua paixão pelo “traidor”, que pode ser caracterizada por qualquer um dos adjetivos. Além disso, toda a profusão de sentimentos que “transbordam”, com as diversas adjetivações, são comparados com uma “hemorragia”. Tal analogia parece mórbida em princípio, todavia se nos detivermos na análise desse termo, concluiremos que tal escolha é bastante lógica, uma vez que o corpo de Bárbara se encontra banhado em sangue de Calabar, ou seja, essa é a insígnia que se encontra mais próxima da personagem, capaz de exprimir todo seu amor. Entretanto, tais versos podem tentar apontar em outra direção. Em outras palavras, há uma conjunção aditiva, “e”, no começo do verso 17, na versão da peça, e que não está presente na versão da canção autônoma. Como um traço de ligação entre idéias, parece que a “paixão vadia” (v.17) em questão não seria a de Bárbara e Calabar, mas a dessa personagem e Anna, em uma forma sutil de aceitação da proposta da holandesa. Nesse sentido, se pensarmos em “hemorragia” a associação passa a ser com a menstruação feminina, no mesmo campo semântico do erotismo, que se combinaria à idéia, já comentada, do “poço escuro” (v.16) comum às duas mulheres.

Enfim, como uma das vezes já foi contemplada, comentaremos algo sobre as duas outras execuções do refrão (v.10-13, 19-23). Na primeira repetição Anna e Bárbara cantam em dueto. Nesse momento, parece-nos que Bárbara se vislumbra tão perdida que está em busca, ela mesma de Bárbara, ou seja, ela quer se reencontrar, e pede a Calabar que volte para buscá-la. Paralelamente, Anna repete a estrofe do refrão para se aproximar afetuosamente e se declarar para Bárbara. Na segunda repetição, o que se passa, é levemente diferente, sobretudo se optarmos pelo viés interpretativo que aponta o envolvimento de caráter amoroso entre as duas personagens. Bárbara se encontra entorpecida pela sensação do novo, e espera que Anna a resgate, e que possa amar novamente. Contudo, reina a incerteza. Tal conclusão pode ser atingida ao percebermos o derradeiro verso da última vez em que se repete o refrão: “Bárbara...”(v.23), o uso das reticências pode ser analisado como uma ausência do término, da conclusão e da certeza, garantidos por uma pontuação como quando se trata de um ponto final. É um novo ciclo, um novo envolvimento amoroso, e a incerteza de em que isso poderá resultar.

Perguntamo-nos, ainda, a respeito de qual seria a razão para uma tal mudança de enfoque do texto, nas suas duas versões, em termos da abordagem do eixo temático, mais

velado na peça e mais aberto na letra da música cantada isoladamente. A conclusão a que pudemos chegar é que essa “suavização” de temáticas espinhosas em geral, (sobretudo no caso, como o exposto na canção, de uma discussão sobre sexualidade), se fazia necessária, devido ao patrulhamento exercido, e nos anos 70 de forma ainda mais rígida, pela censura da Ditadura Militar, instaurada no evento conhecido como “Golpe de 1964”.

## 5- VAI PASSAR - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chico Buarque de Hollanda, um dos compositores brasileiros mais importantes de todos os tempos, era alvo constante de perseguições do Regime Militar. Homem de esquerda, sabe-se, ainda, que é filho de um dos mais proeminentes historiadores, Sérgio Buarque de Hollanda, autor do clássico ensaio *Raízes do Brasil*. Dotado de aguçado senso crítico, incomodava-se até com as divergências entre os partidos comunistas ou socialistas. Participava de passeatas mais por pressão dos amigos, de modo a não parecer um reacionário do que, propriamente, por convicção plena de que tais movimentos alterariam o *status quo*. À época do AI-5 (1968) e conseqüente endurecimento da censura, Chico acaba por se notabilizar, devido à sua infundável criatividade para burlar os “homens-da-lei”, e, ironicamente, torna-se o alvo preferido de censores. Mesmo assim, conseguia “maquiar” tão bem certas músicas que resultavam em liberação por parte da censura.

No ano de 1973, ainda no período conhecido como “Anos de Chumbo”, com o governo do Brasil sob a “homicida” batuta de um certo General Emílio G. Médici, Chico resolve falar de um mulato pernambucano, de nome Domingos Fernandes Calabar, utilizando-se de seu engenho artístico como compositor para criar uma espécie de ensaio, sob a forma de peça teatral, que investigasse as razões por trás da traição de Calabar e questionasse, inclusive, o próprio juízo de “traição”. Aproveita o fato de Calabar ter vivido no século XVII no Nordeste brasileiro para utilizar, como pano de fundo, o processo das Invasões holandesas no Brasil. Evidentemente, toda essa busca por um personagem que vivera séculos atrás, era não mais que uma forma de driblar a Ditadura, uma vez que não poderia tematizar as mazelas da sociedade brasileira da segunda metade do século XX.

Toda a construção da peça *Calabar – o elogio da traição* transpira alegoria política. É um “pseudo escapismo” para época longínqua, sem riscos (aparentes), a fim de falar do tempo presente. Afinal, o que seria mais contemporâneo, sobretudo num contexto de Governos Militares arbitrários que torturavam pessoas, sob os pretextos mais estapafúrdios, do que falar de uma sociedade obcecada por encontrar bodes expiatórios que fossem acusados de traição? Ou de uma História que primava por reproduzir a vida de heróis, desde que fossem brancos, bem-nascidos, belicosos e europeus? (No caso da Ditadura apenas a História mais tradicional tinha vez e voz. Mathias de Albuquerque e o Frei podem ser analisados sob a égide de serem personagens repressores, exercendo o poder de forma despótica e se revelando, eles mesmos,

os primeiros traidores). Em uma passagem do texto, Mathias está de fato torturando um homem enquanto escreve uma carta oferecendo benesses a Calabar, a fim de atraí-lo a uma armadilha fatal. O Frei é um homem religioso que jamais aparece rezando por ninguém ou adotando uma postura mais pacifista. Além disso, o trio da “Canção dos Heróis”, cada qual, representante de um grupo social marginalizado (índio, negro, nordestino), sendo que o nordestino é quem se vale do “jeitinho” para entregar Calabar à própria morte. Sendo assim, Souto, o nordestino, consegue o respeito dos poderosos de seu tempo (apesar de, mais tarde, ser morto pelos mesmos poderosos). A questão da censura, tema palpitante para os anos 70, também se faz representar na peça. Ninguém pode pronunciar o nome de Calabar – Souto, quando o faz em voz alta, acaba sendo morto por oficiais – e, por outro lado, o Frei é responsável por censurar tudo o que não tem lugar na História oficial. Não obstante, Bárbara, quando encontra o Frei, mais para o fim da peça, é acusada pelo religioso de estar bêbada, como uma forma de impor o silêncio da mulher (narradora/locutora das histórias de homens simples).

Época do “Milagre Brasileiro”, em que a economia apresentava monstruosos *superavits* (e uma dívida externa igualmente galopante). Ela será representada, na peça, por meio da figura de Maurício de Nassau, que pretende realizar, em seu Governos, feitos suficientes para que haja o desenvolvimento de “50 anos em 5”. Essa mesma frase foi jargão de um dos mais conhecidos presidentes do Brasil, Juscelino Kubitschek, adepto ferrenho do populismo e idealizador da atual capital do país, Brasília, nos anos 50. Megalomaníaco e um tanto perdulário, a representação de Nassau atinge o ápice ao desejar, obsessivamente, construir a Ponte Maurícia<sup>23</sup>. Enfim, esses são apenas alguns pontos de diálogo que podemos estabelecer entre a construção ficcional em *Calabar* e o contexto social de produção do texto, dentre muitos outros.

Quando decidimos eleger *Calabar–o elogio da traição* para constituir objeto de estudo de nossa Dissertação, alguns fatores concorreram fortemente para essa escolha, dados que ultrapassam o fato de se tratar de uma peça teatral, cuja qualidade fez com que ele se inserisse como um dos mais representativos expoentes da dramaturgia, e por conseguinte, da história de nossa Literatura Brasileira, em meio a tantas outras obras teatrais das quais nos orgulhamos. Percebemos que a obra de Chico Buarque, há muito merecedora do

---

<sup>23</sup>

congênere da, um pouco mais recente, Ponte Rio-Niterói, cujo processo de construção também fora responsável por ocasionar a morte de centenas de trabalhadores, além de, certamente, ter um orçamento superfaturado(nota de rodapé)

reconhecimento da crítica, poderia ser lida para além do pertencimento a uma época (os anos 70) – *zeitgeist* – em que artistas manifestavam formas de engajamento com as ocorrências político-sociais de seu país.

Trata-se de uma peça que não somente intensifica a atração para sua visibilidade estética, em conformidade com os tradicionais fundamentos do gênero dramático, como também impulsiona a observação sintático-semântica da linguagem organizadora da composição. Referimo-nos, mais especificamente, aos modos como se constrói a escrita das diferentes partes do enredo, da caracterização de personagens, da organização de conflitos, da intervenção da linguagem da música nos episódios que a compõem, do diálogo com a tradição da História do Brasil, da significativa interferência das rubricas etc. Por tudo isso, o dado “vanguardista” de *Calabar*, digamos assim, pressupõe o resgate da tradição, com a qual ela estabelece laços e se comunica de forma tão peculiar.

É por isso que a leitura de *Calabar* nos faz ver que, ao invés de ela se limitar àquilo que o “novo” rompe com o legado de uma tradição histórica para que uma nova poética esteticamente surpreenda o público-leitor, a obra traz elementos em que esse “novo” se apropria do “já-dito” para transformá-lo, ilustrando bem o que T. S. Elliot escreveu, já em 1919, sobre tal relação entre a tradição e o novo.<sup>24</sup>

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo para, contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórico, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. (Elliot, idem, p.39)

Um de nossos pensadores que traz uma contribuição semelhante à de Elliot é Silviano Santiago. Suas reflexões nos permitem explicar esse diálogo que *Calabar* estabelece com a tradição. Conforme escreve a professora Maria Antonieta Jordão de O. Borba (2008), o artigo “Apesar de dependente, universal” (Santiago:1982) define-se pela crítica que Silviano Santiago faz àqueles que entenderam Literatura Comparada pelos conceitos de “fonte” e “influência”, quando o objetivo é analisar literaturas de nacionalidades distintas, ou mesmo de épocas diferenciadas em um mesmo país. Neste capítulo de *Vale quanto pesa*<sup>25</sup>, Silviano

<sup>24</sup> ELLIOT, T. S. Tradição e Talento individual (1989, p.37-47).

<sup>25</sup> Para aprofundamento, ver artigo “Apesar de dependente, universal” (1982), no livro *Vale quanto pesa* (1982).

revela os limites de um tipo de Literatura Comparada que só faz engrandecer a obra produzida em culturas adiantadas em termos de progresso sócio-econômico, ou que já receberam o reconhecimento da tradição, e, paralelamente, enaltecem as obras que sabem imitar a “fonte” e se deixam levar pela “influência”. Para Santiago, essa perspectiva só faz revelar o “atraso” da dependência, impossibilitando que o intérprete dê conta do que Borba denomina a “potência da expressão lítero-cultural na formação da nacionalidade” (BORBA: 2008, p.57).

Santiago denuncia a violência dos confrontos entre colonizadores e colonizados em expansões territoriais, como a que ocorreu no Brasil entre estrangeiros, por um lado, e indígenas/ escravos, por outro, nos vários momentos em que os conquistadores impunham suas crenças, mitos, costumes e, até mesmo, inimigos de guerra. Numa linha diferente dos que advogam a imitação, Santiago afirma que o conceito de transgressão – entendido no limiar com a noção de *antropofagia* de Oswald e com o conceito de *diferença* de Jacques Derrida – seria aquele que melhor daria conta de um estudo crítico-comparativo entre obras produzidas em sistemas diferenciados.

O tema da transgressão é abordado neste trabalho de pesquisa, na medida em que, a todo momento da interpretação de *Calabar*, estabelecemos relação entre a peça e o discurso produzido pela História oficial, bem como sua ficcionalização como proposta por ela empreendida, o que gera uma série de alterações de significação no modelo canônico, ou seja, a história, ou fábula, transgredindo a História. Em outros termos, a re-escritura enriquece as possibilidades interpretativas do original. A peça de Chico e Ruy Guerra se mostra não apenas capaz de ressignificar a “fonte”, ou seja, o discurso histórico do século XVII, mas através disso atinge uma profunda comunicação com a época em que fora escrita (1973).

A respeito da década de 70, podemos ainda comparar *Calabar* a outros trabalhos de Chico Buarque, nos quais é possível entrever as questões de re-escritura e antropofagia, por ora discutidas, além de ampliar o escopo de nossa pesquisa.

Os textos trágicos *Medéia* (485 a.C.), de Eurípides e *Gota d’água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, guardam entre si as relações do binômio *fonte-influência*. Referimo-nos ao que escreveu Silviano Santiago. O autor declara que tais conceituações eram aquelas valorizadas pelos historiadores e/ou críticos de literatura. Santiago aposta na idéia de que, quando o escritor da cultura dominada lê as grandes obras do Ocidente (as chamadas “fontes”), sente-se atraído por ela, é incentivado a vê-la como modelo e incorpora elementos. No entanto, ao incorporar, muda, transforma, modifica-a, concede-lhe outras significações.



Silviano pensa ser produtivo o conceito de antropogafia. Junto com o crítico, pensamos que o texto da cultura dominada (*Gota d'água*) bebeu da fonte do Eurípides, mas a transgrediu. (SANTIAGO: 1982)

O texto de Eurípides é sobre Medéia, uma princesa da Cólquida, famosa pela prudência, pela arte de curar e pelos poderes mágicos. Enamorara-se de Jasão, o líder dos Argonautas, que tinha ido a Cólquida para conquistar o velocino de ouro. Medéia opôs-se ao pai para ajudar Jasão, salvando a vida do herói grego. Fugiu com ele da Cólquida e o acompanhou à Grécia em seu navio. Quando, depois de muitos anos de matrimônio, Jasão a abandonou para casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto, que permitiu que Jasão exilasse Medéia e seus filhos, Medéia, cheia de ira e sede de vingança, fez uma terrível carnificina. Matou a amante de Jasão, o rei Creonte, e, para castigar Jasão, assassinou os dois filhos que tivera frutos de seu casamento com ele. (RINNE:1988).

A peça de Chico Buarque, em si, já uma re-escritura de *Medéia*, ao tratar, em sua trama, da trajetória de Joana. Medéia é Joana, mulher madura, sofrida, moradora de um conjunto habitacional pobre do Rio de Janeiro. Jasão, na obra dos dramaturgos brasileiros, conserva o nome clássico; é ainda jovem, vigoroso, sambista que desponta para o sucesso com uma música chamada *Gota d'água* e trai Joana com uma mulher mais jovem e rica – justamente a filha do dono deste conjunto habitacional, personagem com o significativo nome de *Alma*.

A ambição de Jasão representa não somente a traição à sua mulher, mas também uma traição a todo um povo reprimido. Creonte também tem o mesmo nome do rei de Corinto e é o todo-poderoso do local, dono das casas, muito rico. A filha de Creonte é, como citado, Alma, jovem cheia de caprichos que são satisfeitos por seu pai. A aia de Medéia é Corina, amiga e confidente de Joana. E o coro tradicional dos gregos é aqui composto pelas vizinhas de Joana que, enquanto lavam roupa, vão desenrolando o fio da história (ALVES citado em PONTES; BUARQUE: 1975).

Embora Chico Buarque tenha preferência pela presença do coro, que é elemento da tragédia grega e da tradição poética de Aristóteles, o público é outro. As interpretações, ênfases e omissões serão diferentes. Na reconstrução dos sentidos, o próprio conceito trágico deve ser modificado, assim como a abordagem. É necessário perceber que problemas sociais, angústias e dúvidas modificam-se, de maneira que até mesmo Eurípides possuiu uma representação da teoria trágica e a resignificou. Medéia, em suas origens míticas, era

relacionada à Grande Deusa, à qual se submetiam as deusas do Olimpo: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – deusa da feitiçaria.

O ponto trágico fulcral na peça grega é aquele em que Medéia, já bastante humanizada em face ao ciúme, causa a morte da noiva e do futuro sogro de Jasão, além de seus próprios filhos, o que nos permite visualizar, como uma possibilidade, a busca da heroína ao retorno de seu estado natural, ou seja, estado de imortalidade e de divindade. Assim, se apresenta uma interseção entre Eurípides e Chico Buarque e Paulo Pontes. Para este último,

(...) em cada época há uma transcendência do homem. (...) Os gregos viam essa transcendência nos deuses, os românticos no destino (...). No caso de *Gota d'água* o que transcende os personagens é a engrenagem social que os encurralou (1989).

O ato passionai das protagonistas, que buscam não somente a morte de seus filhos, mas também o suicídio, conota uma perseguição à justiça. Entretanto, essa justiça não é a humana. Afinal, Creonte as expulsou e elas perderam o amante e um lugar para morar. No drama brasileiro, a classe dominante, metaforizada pela figura de Creonte, se sobrepõe na trama. Este e a noiva de Jasão saem ilesos. É justamente dessa forma que a tragédia pessoal se junta à social, expondo-se como uma das características da tragédia moderna.

A própria estrutura de linguagem em *Gota d'água*, com a valorização destinada à palavra, aos versos e à fala popular, reescreve a *fonte*, cuja forma obedecia à regras muito rígidas. Na obra brasileira, Jasão é sambista, autor da música *Gota d'água*. Esse samba simbolizará, de maneira semelhante ao velocino de ouro na *Medéia* de Eurípides (MENEZES: 2000), o maior instrumento de Jasão para alcançar a glorificação e a riqueza. De forma geral, no texto dramático brasileiro, fica aparente a questão do que Fernando Peixoto denominará *choque de ideologia*, algo que se mostra como *diferença* em relação à *Medéia* clássica, haja vista que, nesse caso, há aproximação entre a vontade da personagem principal e a dos deuses. (SOUSA: 2005)

A *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, estreou em julho de 1978, no Rio de Janeiro. Era época da ditadura militar e o Brasil ainda atravessava um período de repressão. Mas a *Ópera* continua absolutamente atual, se lembrarmos a crise de um País entregue à corrupção em todas as suas acepções e vertentes.

O texto é baseado na *Ópera do mendigo*, de John Gay (1718) e na *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill (1928), sobre o processo de aproximação desses textos para teatro, vejamos:

A *Ópera do malandro* segue de perto a *Ópera dos três vinténs*, que também seguia de perto, mas só anedoticamente, a *Ópera do mendigo*, de John Gay. Na anedota, as três peças são uma só e contam a mesma história de exploradores e explorados convivendo em "harmonia" de praxe no palco capitalista. Mas, como Gay escreveu a sua em 1728, Brecht adaptou-a em 1928 e a de Chico é de 1978, isso equivale a pelo menos 250 anos de capitalismo decadente contados por esta mesma história. Tanto o capitalismo como a peça têm resistido, e será preciso algo mais que o teatro para acabar com um ou com outro, por mais que a fulminante veia satírica de Gay tenha incomodado a sociedade inglesa do século XVIII ou que Brecht venha sacudindo as estruturas deste século, as quais também insistem em resistir. (CASTRO,1978).

Podemos, então, observar que o viés para a *reescritura* das obras anteriores é, justamente, a luta de classes e conseqüente processo de opressão infligido sobre elas. Para tal efeito crítico, é necessário que venha à cena justamente o universo social à margem. Desse modo, a peça é ambientada num bordel e retrata a malandragem brasileira, em um musical que conta com composições de Chico Buarque. Apresenta a história de um malandro carioca tentando sobreviver nos anos 40, final da ditadura de Getúlio Vargas, uma atmosfera político-social bem parecida com a de 1978, data dos primeiros escritos do texto. A trama apresenta como protagonista Max, ídolo e freqüentador assíduo dos bordéis. O eixo temático lida com a malandragem brasileira no submundo da cidade do Rio de Janeiro, com todos os ingredientes capazes de nos transportar àquela época, dentre os quais, o inexorável fortalecimento de uma presença norte-americana, com a chegada de produtos dos EUA, que aqui entravam clandestinamente. Não muito diferentes, contudo, das falsificações vendidas pelos vendedores ambulantes em nossa cidade.

O cenário é a Lapa das prostitutas, da violência e das lendas da boemia. O período histórico de ambientação para o texto (anos 40) tem, como pano de fundo, uma Guerra Mundial assolando o mundo, e que ecoava no Brasil. A *Ópera do Malandro* põe em cena a rivalidade entre o contrabandista Max Overseas e Fernandes de Duran, o dono dos prostíbulos da Lapa. O grande estopim – pelo menos aparente – para tal querela é a presença de Terezinha, a filha única de Duran e de Vitória (a cafetina), que se casa com Max sob as bênçãos do Inspetor Chaves, o Tigrão, que "trabalha" em função de ambos os homens de caráter obscuro. O casamento é o golpe final na família Duran: o desgosto dos pais de Terezinha (e a ameaça aos negócios) é o gatilho da trama em que todos tentam tirar proveito do próximo. Max também tem o seu grupo. Trata-se de um grupo de homens que cometem

delitos os mais diversos. Há então um grupo que representa o *masculino* (malandros) e o do *feminino* (prostitutas), sendo que a peça também discute a opressão sofrida por mulheres. Com o desenrolar da personagem de Terezinha, veremos que ela passa de filha mimada de um “homem de sociedade” criminoso e sem classe para dona dos negócios, tanto do pai, quanto de Max. Ou seja, é o poder feminino que se sobrepõe à dominação masculina. Outra desconstrução importante pode ser observada no fim da peça. Ocorre um final feliz, em que o dinheiro e o poder fariam com que todos se congregassem alegremente, em meio a árias de Óperas famosas, interpretadas com uma letra adaptada e esquecendo desavenças. Pois bem, como signo trágico por excelência do teatro de Chico, o *dinheiro* irá destituir tal congregação de interesses. O personagem de Max acaba por ser alvejado por tiros e as desigualdades sociais acabam por não serem jamais esquecidas totalmente. A música tema do fim do espetáculo corrobora tal percepção: trata-se de um samba que discorre sobre o Malandro.

Nos momentos finais deste trabalho monográfico, pensamos ter sido pertinente abrir caminhos a novas pesquisas que podem vir a ser empreendidas no terreno da investigação mais profunda da paradigmática obra teatral de Chico Buarque. As referidas peças que foram escritas pelo autor na década de 70 – *Gota d'água* e *Ópera do Malandro* – podem, sem dúvida, servir de base a um novo *corpus*, conforme os índices dessa discussão sinalizam. Além disso, é possível a incorporação de outras obras do autor que se mostrem pertinentes aos pressupostos de nossos estudos no futuro. A provável continuidade desse trabalho objetivará empreender uma revisão ao descortinar as nuances da obra de Chico ainda encobertas, para além apenas do já reconhecido talento em compor canções, de modo que possamos, enfim, redimensionar a posição de seu trabalho dramaturgico junto ao cânone de nossos autores teatrais mais respeitados e/ou valorizados pela crítica.

## REFERÊNCIAS

Audi coelum, traduções do latim. Disponível em:

<[www.audicoelum.mus.br/textos\\_e\\_traduções\\_9.htm](http://www.audicoelum.mus.br/textos_e_traduções_9.htm)>. Acesso em 12 jul.2008 e em <http://www.eon.com.br/cia12.htm> Acesso em 13 jul. 2008.

BORBA, Maria A. J. de O. *Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Literatura comparada e Filosofia da Desconstrução*. Tese de pós-doc sob a supervisão do Professor-Doutor Paulo Cesar Duque Estrada. Departamento de Filosofia da PUC-RIO, 2008 (mimeo).

BUARQUE, Chico. *Calabar, o elogio da traição ou Chico Canta*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1973. 1 disco sonoro, 33rpm, estéreo.

\_\_\_\_\_. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Tantas palavras/ Chico Buarque – Todas as letras & reportagem biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_ & GUERRA, Ruy. *Calabar - o Elogio da Traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. e PONTES, Paulo. *Gota d' água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CASTRO, Ruy. *Só Deus sabe até onde o Chico acertou*. Revista Isto é, 09 ago. 1978.

CHKLOVSKI, Vitor et al. *Teoria da Literatura –formalistas russos*. Trad. Ana M Ribeiro, Maria A. Pereira, Regina Zilberman, Antônio C. Hohlfeldt. (Dionísio de O. Toledo, org.). Porto Alegre: Globo, 1970.

COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista – o romance de Cornélio Penna*. São Paulo: Imago, 1976.

Dinastia Filipina. Espanha e Portugal. Dois reinos – um só rei (1580-1640). Disponível em: <http://es.geocities.com/atoleiros/filipes.htm>. Acesso em 11 fev. 2009.

Domingos Fernandes Calabar. Artigo Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos\\_Fernandes\\_Calabar](http://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Fernandes_Calabar). Acesso em 01mar.2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 8ª edição, 2000. p. 84-90; 478-488. Felipe Camarão. Wikipedia. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Felipe\\_Camar%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Felipe_Camar%C3%A3o). Acesso em 16 fev. 2009.

FERNANDES, Rinaldo de. (org.) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

Filipe II de Espanha. Artigo Wikipedia. Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Filipe\\_II\\_de\\_Espanha](http://pt.wikipedia.org/wiki/Filipe_II_de_Espanha). Acesso em 11 fev. 2008.

Henrique Dias. Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique\\_Dias](http://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_Dias)  
 Acesso em 15 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. Net Saber Biografias. Disponível em:  
[http://biografias.netsaber.com.br/ver\\_biografia\\_c\\_295.html](http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_295.html). Acesso em 15 fev. 2009.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol. 2

\_\_\_\_\_. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: COSTA LIMA, Luiz (ed.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (ed.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

Juscelino Kubitschek. Artigo Wikipedia. Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino\\_Kubitschek](http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek). Acesso em 27 fev. 2009.

Maurício de Nassau. UOL Educação.  
<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u651.jhtm>. Acesso em 27 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. Net Saber Biografias.  
[http://www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia\\_c\\_1290.html](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1290.html). Acesso em 27 fev. 2009

MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada. Guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*. São Paulo: Forense/Edusp, 1975.

\_\_\_\_\_. *Rubro Veio: O imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

NUNEZ, Carlinda Pate & PEREIRA, Victor H. A. O Teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. L. (org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

Sebastião de Portugal. Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A3o\\_de\\_Portugal#Desaparecimento\\_e\\_lenda](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A3o_de_Portugal#Desaparecimento_e_lenda)  
 Acesso em 20 jan. 2009.

O que é a Ópera do Malandro. Disponível em:  
<http://www.estacio.br/rededeletas/numero2/persona/opera.asp> Acesso em: 28 fev.2009.

PONTES, Paulo. Subúrbio e Poesia. *Movimento*, São Paulo, n. 31, 2 fev. 1976. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 282.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995. v.III.

RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. Col. A magia dos mitos. São Paulo: Cultrix, 1995.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982, p. 13-24.

\_\_\_\_\_. Eça, autor de Madame Bovary In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. SP: Ática, 1978, p.49-66.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. Tradições e apropriações da tragédia: Gota d' água nos caminhos da Medéia clássica e da Medéia popular. Disponível em:  
<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2003%20-%20Dolores%20Puga%20Alves%20de%20Sousa.pdf?PHPSESSID=d456ea575b3dff5ac02844e39fd2ef85>. Acesso em 02 ago. 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Maria de Santa Cruz. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1979. Edições 70.

WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário” In: *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre crítica literária*. Tradução de Alípio Correia. SP, Edusp, 1994, p.97-116.