



## VISÕES DE ALÉM-MAR:

A compreensão das identidades culturais latino-american e brasileira pela literatura e pelo teatro

### INTRODUÇÃO

A questão do etnocentrismo talvez seja uma das mais importantes abordagens, sob diferentes aspectos e em variadas áreas do conhecimento, à qual necessitamos nos reportar sempre que o objetivo é tratar das desafiadoras relações entre os diferentes – seja no âmbito dos Estados-Nação, dos grupos sociais, ou dos indivíduos em suas inter-relações cotidianas. O fato é que o desafio do Outro e, ao mesmo tempo, a necessidade da Alteridade na formação das identidades – entendidas em seus vários níveis – impõem reflexões difíceis contemporaneamente. Não que elas tenham sido fáceis no passado; entretanto, em um mundo em pedaços (Geertz, 2001: 191), parece ser ainda mais exigente a abordagem da diferença e da diversidade sem o risco de se sucumbir a preconceitos de um lado e a radicalismos de outro. Tal equilíbrio seria o mundo ideal, do qual guardamos grande distância. Na complexa organização social em que hegemonicamente se vive – ao menos no que se refere àquela parte do mundo que está sob os auspícios de uma cultura capitalista/consumista e predominantemente ocidentalizada – faz-se necessária uma reflexão acerca dos rumos que as sociedades estão a tomar, quando se trata de demarcações identitárias, que sempre trazem um importante componente da história cultural dos grupos envolvidos.

O desafio do nosso tempo, a dificuldade específica de nossa era, é justamente a aceitação consciente dos limites da racionalidade que conhecemos. Reconhecer suas fronteiras, porém, não significa

*Elizabete Sanches Rocha*  
Universidade  
Estadual Paulista  
UNESP  
Brasil

negá-la. Um paradigma de racionalidade técnica, mecanicista, de resultados, atinge hoje seu ápice com todo o avanço tecnológico incorporado em nosso cotidiano e, ao mesmo tempo, expõe sua fragilidade diante da complexidade humana, pois o homem não pode ser concebido apenas como ser pensante, ignorando suas dimensões intuitiva, emocional e espiritual, por exemplo (Coll, 2002). Portanto, não se trata de minimizar ou simplificar as capacidades humanas. Ao contrário: é preciso ampliá-las em todos seus domínios.

O racionalismo positivista e iluminista teve e continua tendo uma importância cabal para que as sociedades ocidentais, principalmente, atingissem objetivos almejados nas mais variadas áreas que sempre desafiaram o homem, tais como: medicina, transportes, comunicação, etc. Contudo, é inegável que cada vez mais sentimos a urgência de se buscar outras formas de entendimento do mundo e do Outro, do diferente. E este entendimento mútuo não pode se restringir ao lógico-racional. Nesse sentido, se tomarmos como exemplo o paradigma da violência, em suas mais variadas manifestações, podemos compreender melhor esta questão. Os ódios a tudo que desafia o padrão convencionalmente estabelecido são emanções de um pensamento lógico-racional, técnico, padronizado, que encontra muitas dificuldades em avaliar, reconhecer e aceitar o que não cabe em seus modelos pré-estabelecidos. As chamadas estruturas entram em pane quando algo novo desafia a ordem vigente. Desse modo, em um século cujo maior desafio é o reconhecimento da diversidade, é premente se realizar um debate constante em todas as esferas da sociedade, sobre como as famílias, as instituições educacionais, a sociedade civil organizada, os movimentos sociais, as universidades, enfim, todos estes setores estão agindo ou agirão para desconstruir padrões que não correspondem à demanda contemporânea e elaborar formas de convívio social e cultural mais atinentes ao apelo por liberdade e igualdade. Isso tudo precisa ser enfrentado, sem negligenciar as conquistas realizadas até agora, sob a égide da razão.

Pode-se afirmar que, desde Colombo, durante a conquista do Novo Mundo, já se iniciou um ciclo paradigmático que tem como principal vetor a valorização do 'civilizado' em detrimento do 'primitivo'. Tal dicotomia se traduz atualmente na valorização

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SPRING-SUMMER Nº 1/2016

da lógica desenvolvimentista – uma corrida rumo a um suposto estágio econômico e cultural superior e conquistado por poucos países ao redor do globo. A premissa de tal raciocínio está na matriz do pensamento tecnocientífico. Quanto mais domínio tecnológico mais desenvolvimento. Não é de hoje que a oposição civilizado versus bárbaro já foi desconstruída pelos estudos antropológicos, sobretudo com a contribuição acerca do conceito de relativismo cultural, a partir de Boas (2004). Mas essa revisão teórica não suplantou divisões internacionais tais como os do Norte (considerados desenvolvidos) e os do Sul (considerados sub-desenvolvidos, em desenvolvimento ou emergentes).

Diante disso, a compreensão, ainda que imperfeita e contingencial, da formação das identidades latino-americana e brasileira face a um contexto global amparado predominantemente em valores como a razão instrumental, a eficiência laboral, a produtividade como fim, se apresenta como algo relevante. Nesse sentido, a ficção literária tem muito a contribuir, na medida em que estabelece um tipo de relação sensível com a realidade social e com suas contradições, pela fruição estética e, ao mesmo tempo, crítica, porque permanece iluminando debates politicamente atuais.

#### IDENTIDADES MÚLTIPLAS: CULTURA E PODER

Ao considerarmos a formação cultural como um processo constituído por uma inter-relação de significados compartilhados (Geertz, 2001), podemos refletir sobre as consequências desse pensamento no âmbito das relações internacionais, pois estas passam a incorporar nuances múltiplas sobre as configurações internas aos atores do sistema internacional, deixando de se restringir ao plano macro, ocupado pelos grandes atores internacionais. A abordagem cultural contribui imensamente para a elaboração de cenários, políticas públicas, e modelos de integração que tenham em sua base a consideração das múltiplas arestas possíveis de inserção em âmbito local. Nesse sentido, a América Latina se mostra como uma imensa região onde se pode verificar a pluralidade de perspectivas identitárias.

Quando as relações internacionais são analisadas pela perspectiva cultural, somos constantemente chamados a justificar esta escolha que, além de epistemológica, é também de foco

ontológico, pois a unidade de análise passa a abranger rincões muitas vezes inexplorados no campo dos estudos internacionais. Um deles é o da construção sociocultural de uma localidade, que será identificada externamente por meio de imagens exportadas pelos ‘altos’ poderes de decisão da mesma – como as instituições de Estado – ou por imagens construídas por atores externos. Ambos os processos citados não correspondem à completude da mencionada construção sociocultural interna, pelo fato de formarem representações estáticas das identidades locais, ou seja, não compreendem a multiplicidade que as (in)define e as faz estar em constante mutação. Assim, podemos caracterizar as identidades como constructos, por identificarmos sua permanente construção, que não se caracteriza por uma dinâmica temporal linear. Como afirma Arturo Escobar: ‘Sabemos que desde a conquista espanhola [...] o que se chamou América foi incorporado no universo conceitual europeu mediante uma multiplicidade de representações, discursos e práticas’ (2005: 12).<sup>1</sup>

Nessa perspectiva, a nomeação da América foi efetivada primeiramente de maneira europeia por meio de discursos, essencialmente binários, como o de ‘civilização versus barbárie’. Assim afirma Todorov:

Fisicamente nus, os índios também são, na opinião de Colombo, desprovidos de qualquer propriedade cultural: caracterizam-se, de certo modo, pela ausência de costumes, ritos e religião (o que tem uma certa lógica, já que, para um homem como Colombo, os seres humanos passam a vestir-se após a expulsão do paraíso, e esta situa-se na origem de sua identidade cultural). Além disso, Colombo tem, como vimos, o hábito de ver as coisas segundo sua conveniência, mas é significativo que ele seja assim levado à imagem da nudez espiritual, ‘Pareceu-me que eram gente muito desprovida de tudo’, escreve no primeiro encontro, e ainda: ‘Pareceu-me que não pertenciam a nenhuma seita’ (11,10.1492). ‘Estas gentes são muito pacíficas e medrosas, nuas, como já disse, sem armas e sem leis’ (4,11,1492), ‘Não são de nenhuma seita, nem idólatras’ (27,11,1492). Já desprovidos de língua, os índios se veem sem lei ou religião [...]. (2003: 17)

O processo de formação discursiva determinou características de subalternidade, o que consiste ainda hoje em desigualdades ao redor do mundo (des)colonizado. Este controle sobre a nomeação

---

1 Tradução nossa.

da história reflete as dinâmicas de poder nas quais nossas sociedades estão inseridas. Segundo Edward Said, 'O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos' (1995: 13).

Ao discutir o papel da cultura nas relações internacionais – tanto como área do conhecimento, quanto como a dinâmica relacional entre diferentes países e povos – Beate Jahn (2004) estabelece uma correlação, a fim de tornar mais claro o papel exercido simbolicamente pelos conquistadores europeus no Novo Mundo. Ao retomar a leitura de Todorov, a autora lembra que o chamado Estado de Natureza, condição atribuída pelo 'homem branco' e por seu pensamento moderno aos povos pré-colombianos, gerou uma epistemologia que conduz até hoje muitas das reflexões acerca do Outro, do periférico, do ex-cêntrico (Hutcheon, 1991: 84). É de se notar que, antes de mais nada, para um debate a respeito das identidades latino-americana e brasileira, é preciso salientar o poder que a cultura sempre exerceu como forma eficaz de dominação. Para a autora:

Cultura é 'parte e parcela' da teoria tradicional das relações internacionais e o que aparece como 'amnésia' não indica uma falta de conceito, mas ao invés disso, sua invisibilidade, ela constitui o 'outro' para o conceito central no qual a teoria das relações internacionais está fundamentada: o conceito do estado da natureza [...] Os autores clássicos apontam para um estado de natureza empírico secular representado pelos povos Ameríndios. Foi primeiramente definido, neste sentido, por autores espanhóis no contexto do descobrimento e conquistas das Américas. Desde a existência do Continente Americano e dos povos Ameríndios terem desafiado a visão de mundo dos espanhóis, estes foram forçados a lidar com uma questão não apenas política ou legal, mas ontológica: Qual era a natureza dos Ameríndios; foram eles seres humanos de alguma forma? (Jahn, 2004: 28)<sup>2</sup>

O controle sobre a narrativa histórica é um dos pilares da modernidade e se constitui como uma das formas mais violentas de exclusão de realidades que não correspondem ao modelo hegemônico. Sob este viés, as localidades são chamadas a uma inserção brusca na dinâmica internacional sem o devido respaldo às comunidades internas. Estas continuam a ser excluídas,

---

2 Tradução nossa.

por não acompanharem e/ou adotarem esta lógica, seja pela percepção de que o modelo imposto não compreende em seu interior suas demandas e seus modos de vivência – como fazem alguns movimentos sociais e iniciativas locais –, seja por desejarem a inserção mas não se adaptarem às solicitações de progresso da modernidade.

Para Castells, o poder 'é aquela relação entre os sujeitos humanos que, com base na produção e na experiência, impõe a vontade de alguns sobre os outros pelo emprego potencial ou real de violência física ou simbólica' (1999: 51); e se partirmos desse princípio, a condição de subalternidade da América Latina no sistema internacional pode ser melhor compreendida por se tratar de uma região caracterizada pela histórica influência de atores externos sobre suas dinâmicas internas (Rocha e Góes, 2013).

A história da região, marcada pelo projeto moderno de colonização e seus resquícios, representa a exacerbação da violência em suas três faces: a direta, a estrutural e a cultural. A direta está relacionada predominantemente aos conflitos físicos, enquanto a estrutural aglomera as condições sociais, econômicas, dentre outras, que impedem a plena construção de uma sociedade e de seus indivíduos em conformidade com o que se estabelece internacionalmente como dignidade da pessoa humana. São alguns exemplos da violência estrutural a fome, a desnutrição infantil, o analfabetismo, a falta de saneamento básico. Por sua vez, a violência cultural remete a mecanismos de formação e mediação simbólicas das visões de mundo e categorização do mesmo e possui em seu cerne processos discursivos. Ao compreendermos que a América Latina continua a possuir as três violências em suas realidades locais, é possível identificar os 'regimes de representação', aqueles que se formam historicamente com características de exclusão baseadas na categoria 'diferente', como um de seus processos constitutivos (Rocha e Góes, 2013).

Não é demais lembrar que, ao chegar ao Novo Mundo, os conquistadores traziam visões de além-mar construídas e alimentadas a partir de narrativas predominantes na Europa naquele momento de sua história. Narrativas dando conta da existência de ciclopes, de sereias, do éden terreno, da fonte da juventude compunham, por exemplo, o arcabouço visionário dos homens que aportaram nas

Américas Central e do Sul. É de se notar, por exemplo, conforme afirma Holanda (1963), o fato de correr à época a ideia segundo a qual não havia pecado ao sul do Equador, em uma alusão direta às supostas permissividade, sensualidade, promiscuidade em que viviam os então considerados povos bárbaros destas novas terras<sup>3</sup>.

No caso especificamente brasileiro, Souza (1986: 31–32) relata a dicotomia identitária que se instalou na visão europeia acerca do Brasil. De um lado, uma terra que perfeitamente poderia ser compreendida como um novo Portugal. De outro, porém, um espaço de perigo e de desafio a qualquer padrão do imaginário já estabelecido. O desafio de compreender a cor local, de apreender o humano que no Brasil se apresentava de forma tão instigante e peculiar, ocupou todos os escaninhos onde se poderiam criar visões de uma identidade a ser descoberta tanto pelos conquistadores quanto pelos conquistados. Segundo Souza:

Ora, para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravidão. Colombo inaugurou assim o movimento duplo que iria perdurar por séculos em terras americanas: a edenização da natureza, a desconsideração dos homens – bárbaros, animais, demônios. Esta tendência – associar os homens da colônia a animais ou a diabos – se agudizaria posteriormente; mas em Colombo é incontestável o interesse sempre renovado pelo exame da natureza e o desinteresse pelos homens que dela usufruem. (Souza, 1986: 36)

Nesse sentido, o discurso ficcional pode fornecer elementos, artisticamente elaborados, capazes de nos levar à fruição estética e, simultaneamente, ao aprofundamento da compreensão dos complexos processos histórico-culturais constitutivos tanto na experiência do Brasil quanto da América Latina de um modo geral, desde um olhar sobre a chegada dos europeus às Américas, até a avaliação de um passado recente que ainda permanece muito vivo na contemporaneidade.

---

3 A peça explora esteticamente essa questão, com a canção 'Não existe pecado ao sul do Equador', que é cantada pela prostituta Anna de Amsterdã, no início do segundo ato da peça, quando Maurício de Nassau chega ao Brasil. Junto dessa visão europeia sobre as terras brasileiras e sua gente, Nassau traz também um séquito de astrônomos, pintores, médicos, naturalistas, etc.

A peça *Calabar*: o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra, traz à luz reflexões acerca da chamada atitude heroica dos militantes contrários ao Regime Civil-Militar no Brasil e, simultaneamente, do esmaecimento de certos posicionamentos ideológicos a partir da década de 1970. A obra trata em seu enredo da figura histórica de Domingos Fernandes Calabar, um homem brasileiro, que viveu em Pernambuco no século XVII, período em que esta região do Brasil era disputada por holandeses e portugueses. Calabar foi um defensor dos interesses de Portugal, lutando na guerra pelas terras pernambucanas, mas a partir de um dado momento, passou a lutar em nome dos holandeses, sob o comando de Maurício de Nassau. A peça explora pelo menos duas temporalidades simultaneamente: esta que se relaciona ao Brasil Colonial e outra mais recente, que diz respeito ao Brasil dos anos de 1970, sob o Regime Civil-Militar. Calabar, alegoricamente, traduz o dilema de servir aos vencedores, aos dominadores, aos conquistadores, tendo sempre o papel subalterno como única opção. Conceitos como os de convicção pela causa política, traição, entre outros, são expostos na peça, a partir de personagens muito bem construídas dramaturgicamente, e que são capazes de representar vários setores da sociedade brasileira – tanto do período colonial quanto do século XX.

No bojo de tal debate, instaurado pela peça, muito se discutiu, sobretudo no início dos anos de 1980, no Brasil, acerca da atitude de alguns intelectuais e artistas que teriam tomado uma postura de ‘desbunde’, ou seja, teriam traído os princípios revolucionários tão vigentes na década de 1960, cedendo às ‘facilidades’ oferecidas pela sociedade de consumo. É precisamente este um dos pontos mais polêmicos que envolvem a peça *Calabar*. Trata-se de uma obra claramente disposta a denunciar as atrocidades cometidas pelo Regime Militar e, ao mesmo tempo, a relativizar este posicionamento de grupos politicamente engajados no Brasil pós-64. A perspectiva cética assumida por alguns grupos com relação às mudanças sociais e culturais no Brasil deste período histórico é alegoricamente trabalhada em *Calabar*, que elegera a História do Brasil-Colônia e a morte por enforcamento do considerado traidor da pátria, Domingos Fernandes Calabar, como alegoria

(E)ventos

do Brasil pós-64. O papel da literatura brasileira da década de 1970 é motivo de significativas polêmicas no meio acadêmico especializado, o que ativa ainda mais a discussão em torno da peça de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Há de se notar nessa obra, por exemplo, como a questão da identidade brasileira é posta de um modo esteticamente articulado e elaborado, por meio, entre outros elementos, das canções que atravessam toda a peça, compondo o sentido de sua dramaturgia como um todo. *Fado Tropical* é um dos melhores exemplares dessa reflexão capaz de ironizar as 'origens' da identidade brasileira, comprometida com os signos de um poder cultural imposto de fora. Uma leitura pós-colonialista da canção exige a perspicácia de um enunciatório capaz de enxergar a história da colonização brasileira com as lentes irônicas de um enunciador cínico identificado com o poder colonial. Então, vejamos:

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.  
 (Buarque e Guerra, 1993: 16)

Neste trecho da canção já é possível perceber que o tom irônico articula os significados do que seria considerado Brasil, como um espaço territorial, histórico, social e cultural tributário exclusivamente do domínio português. O ideal de nação seria o da 'civilização' europeia. Evidentemente, essa espécie de 'fardo do homem branco' é denunciada na canção – e na peça de um modo geral – a tal ponto que ela foi alvo da censura dos militares, em 1973, não podendo ir ao palco. Calabar também foi uma palavra proibida no disco de Chico Buarque, à época, que se intitularia *Chico Canta Calabar* e foi lançado simplesmente como *Chico Canta*. Vale lembrar que Calabar, no Brasil, é um signo que carrega uma carga semântica pejorativa, sendo associado a traidor – trata-se de uma espécie de xingamento, de pecha. Contemporaneamente, tal uso

Elizabeth Sanches Rocha  
 Universidade  
 Estadual Paulista  
 UNESP  
 Brasil

linguístico se diluiu, mas foi muito presente nos anos de 1960 e de 1970. A narrativa histórica, contada a partir dos bancos escolares, elegeu por muito tempo Domingos Fernandes Calabar, personagem central da peça e muito importante também na História do Brasil, como o grande traidor da nação, por ter passado a servir os holandeses contra os portugueses, no século XVII, na luta pelo território brasileiro, onde hoje é o Estado de Pernambuco. Como se vê, várias temporalidades atravessam a discussão suscitada pela peça e, particularmente, por esta canção. Quem a canta, no contexto da obra dramática, é a personagem Mathias de Albuquerque, um português que está a serviço da Coroa, no Brasil Colonial; mas ele também representa a figura do torturador, do algoz, personagem que compõe o quadro político e histórico do contexto ditatorial brasileiro pós-64. Observemos com atenção a declaração de Mathias de Albuquerque diante de seu objeto de conquista/domínio/poder/jugo, ou seja, diante do território brasileiro/o corpo do torturado:

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 meu coração nas mãos estreito,  
Me assombra a súbita impressão de incesto.  
Quando me encontro no calor da luta  
Ostento a dura empunhadura à proa,  
Mas o meu peito se desabotoa  
E, se a sentença se anuncia, bruta,  
Mais que depressa a mão cega executa  
Pois que senão o coração perdoa.  
(Buarque e Guerra, 1993: 16-17)

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

A ironia se estabelece com toda a força nesse monólogo da peça, capaz de descortinar o cinismo presente em uma espécie de ‘mea culpa’ que confirma, antagonicamente, a frieza e a sede de ‘cumprir as ordens’ e de ‘fazer o que precisa ser feito’, jargões tão caros aos que se prestaram a tal ‘serviço’ de torturar os considerados subversivos, a fim de conseguir informações, no contexto da Ditadura Civil-Militar no Brasil, bem como aos que assumiram o ‘fardo

de civilizarem' – ou 'sifilizarem' (Freyre, 1961: 441) – a América Latina, no período colonial.

Outro evento importante ao qual a canção nos remete é a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, marcando a retomada da democracia em Portugal, depois de anos sob o poder autoritário de Salazar e de Marcelo Caetano. Ironicamente, Mathias de Albuquerque anuncia sua consternação ao deixar o Brasil, no primeiro abril – mês emblemático da queda do poder ditatorial em Portugal.

A melodia, um fado português, conduz o leitor/espectador a uma imagem idílica, ironicamente posta no conjunto da peça, evidenciando o hibridismo<sup>4</sup> cultural resultante das presenças portuguesa, africana e indígena no Brasil:

Com avencas na caatinga,  
Alecrins no canavial,  
Licores na moringa,  
Um vinho tropical.  
E a linda mulata,  
Com rendas de Alentejo,  
De quem, numa bravata,  
Arrebato um beijo.  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.  
(Buarque e Guerra, 1993: 16)

*Elizabeth Sanches Rocha*  
*Universidade*  
*Estadual Paulista*  
*UNESP*  
*Brasil*

O Brasil surge como elemento híbrido, produto de uma exploração vil dos conquistadores e da presença de elementos exógenos aos povos que habitavam suas terras antes da chegada dos europeus. E como objetivo de fundo se mantém sempre o ideal de se tornar o Outro, o civilizado, como a canção expõe. É nesse sentido que a peça sugere uma reflexão muito atual sobre as diversas formas de opressão e de colonização. A dizimação dos povos pré-colombianos nas Américas não se resume ao genocídio, tão bem descrito por Todorov, em *A conquista da América*. A perpetuação do pensamento colonizado é um dos principais exemplares desse

4 Hibridismo aqui é um conceito compreendido a partir das reflexões de Stuart Hall: 'O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contestados com os 'tradicionais' e 'modernos' como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural [...] que permanece em sua indecidibilidade' (2006: 71).

mecanismo simbólico tão forte de manutenção de poderes e constitui traço importante para se entender melhor os caminhos pelos quais são formadas as identidades latino-americana e brasileira. Por outro lado, também não se trata tampouco de simplificar esse contato a partir de categorias binárias. É evidente que tal dicotomia existe entre o colonizado e o colonizador, mas os termos pelos quais se a compreende vão no sentido de localizar a dupla enunciação nela inscrita, pois não se pode negar que o colonizador também é culturalmente contaminado a partir da conquista do Novo Mundo. Em outras palavras, se é premente dar voz aos que foram desigualmente considerados ao longo da História das colonizações, também é preciso ampliar o aporte teórico ao lidar com os colonizados não apenas como sujeitos passivos, mas também como sujeitos ativos nesse processo identitário. Ou seja: a dizimação e a perpetuação de um paradigma de subalternidade, na América, não anula sua atuação ao longo dos séculos como o Outro imprescindível para a formação identitária europeia desde a chegada no Novo Mundo. Em suma: a contaminação cultural foi e continua sendo uma via de mão dupla, o que não pode servir de argumento para se negligenciar a consciência de que sempre houve vítimas ao longo deste processo caracterizado por claras e evidentes hierarquias de poder e de nomeação da narrativa legitimadora da História. Conforme salienta Hall:

Daí a subversão do antigo binarismo colonizador/colonizado na nova conjuntura. De fato, uma das principais contribuições do termo 'pós-colonial' tem sido dirigir nossa atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve profundamente inscrita nelas – da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita nas culturas dos colonizados. Os efeitos negativos desse processo forneceram os fundamentos da mobilização política anticolonial e resultaram no esforço de retornar a um conjunto alternativo de origens culturais não contaminadas pela experiência colonial [...] Contudo, no que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não-contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do 'transculturalismo' que caracterizou a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis. (2006: 101-102)

Portanto, o debate em torno da transculturação, nos termos utilizados por Hall, se atualizou durante a História do século XX que reavivou, em alguma medida, os processos de colonização

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

já operados no passado, sob outras circunstâncias. É justamente esse duplo movimento que é exposto na peça de Buarque e Guerra, uma vez que se trata da narrativa contada pelos vencedores sobre quem é o traidor da pátria: do ponto de vista dos vencedores (portugueses), Domingos Fernandes Calabar traiu o Brasil porque se bandeou para o lado de Maurício de Nassau; do ponto de vista dos holandeses, Calabar foi um herói nacional que morreu pela causa 'progressista' dos calvinistas da Companhia das Índias Ocidentais. É importante notar que é sempre a narrativa do colonizador (vencedor ou perdedor da guerra, nesse caso) aquela que se enuncia. Domingos Fernandes Calabar – genuíno representante do brasileiro, filho da terra dominada – não tem voz; quem fala por ele ora é Nassau ora é Mathias de Albuquerque. Ou seja: tratava-se de um dilema em torno do mais habilitado a colonizar. A colônia não fala por si:

Nassau

Como Governador-Geral de Pernambuco a minha maior preocupação é fazer felizes os seus moradores. Mesmo porque eles são mais da metade da população do Brasil, e esta região, com a concentração dos seus quase 350 engenhos, domina a produção mundial de açúcar. Além do mais, nesta disputa entre a Holanda, Portugal e Espanha, quero provar que a colonização holandesa é a mais benéfica. (Buarque e Guerra, 1993: 65)

Retomando a discussão acerca dos posicionamentos ideológicos e de suas consequências tanto na História do Brasil-Colônia quanto mais recentemente, no pós-64, há um debate que ilustra bem o quão delicada e complexa é a situação dos militantes e dos envolvidos, de um modo geral, com as lutas por liberdades sociais e políticas.

Os artigos publicados na imprensa nas décadas de 1970 e de 1980 denunciavam uma preocupação constante da intelligentsia brasileira com relação ao chamado 'vazio cultural' que se estabeleceu no país após o Ato Institucional n. 5<sup>5</sup>. O debate se desenvolve justamente sobre a suposta ausência de compromisso dos artistas

5 O AI 5, como é chamado, foi publicado em dezembro de 1968 e restringiu as liberdades políticas no Brasil, suspendendo todos os direitos constitucionais até então vigentes. Na prática, significou o início efetivo da Ditadura Civil-Militar Brasileira em sua mais cruel e violenta face.

e intelectuais de um modo geral com relação à situação política de repressão que imperava no Brasil. Vários depoimentos revelam que o problema da alienação versus engajamento era muito presente nas discussões e, desse modo, iluminam o contexto em que *Calabar* surgiu e foi censurada (1973) e pôde ser encenada (1980), sofrendo duras críticas. Alguns posicionamentos, como os de Fernando Gabeira – ativista à época e um dos autores do famoso sequestro ao Embaixador estadunidense no Brasil em troca da soltura de presos políticos da ditadura civil-militar –, revelam uma consciência de que era preciso haver uma autocrítica dentro da esquerda brasileira, no que se refere ao seu posicionamento em relação a uma mudança radical da sociedade capitalista:

Eu acho o seguinte: o momento histórico que a gente viveu no Brasil, de muita radicalização, foi um momento que conduziu ao AI-5, de um movimento de massa muito intenso e muito radical, em que a questão social e a questão política eram dominantes. Mas quando fomos para o exterior, vivemos uma experiência lá que talvez tenha sido de contra-revolução e de apatia política. Essa apatia era contudo interessante no sentido de que, com a nossa derrota e com algumas derrotas que houve pelo mundo, uma certa ideia de revolução proletária se desfez e houve, no meu entender, um enfraquecimento no símbolo, no detentor dos valores dessa revolução proletária que é o macho latino clássico. Esse período [...] é um período muito importante em que afloram os chamados 'problemas pessoais'. (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000: 135-136)

As afirmações de Gabeira ilustram bem a postura daqueles que iniciam o processo de crítica às verdades e certezas sustentadas pelos engajados na revolução proletária. A referência aos 'chamados problemas pessoais' é justamente a evidência das preocupações – hoje consideradas politicamente corretas – com as minorias e com as camadas que não detinham voz socialmente – por exemplo, as mulheres, os negros, os homossexuais, as diferentes etnias. Ocorre uma reviravolta no pensamento de muitos que, como Gabeira, passam a pensar a revolução em outros termos. Tratava-se de uma revolução que, necessariamente, deveria passar pelo corpo:

Os contatos com os meus amigos e com as pessoas que eu conheci são de uma geração muito antiga, e eles sempre me dizem: 'Não, rapaz, você não está se comportando como um revolucionário, porque de vez em quando você dá uma desmunhecada, de vez em quando você usa tanga na praia'. Essas coisas te dão a ideia de que a crítica aqui é muito pequena ainda... (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000: 136)

O depoimento do cineasta Glauber Rocha, por sua vez, é mais cáustico e vai de encontro às ideias de Gabeira, evidenciando com exatidão a inquietude com o estabelecido e o desejo de alterações profundas na ordem social:

[...] os guerrilheiros voltaram, a maioria está aí fazendo a política da CIA com esse negócio de Gay Power, Ecologia, de Revolução do corpo. Esses imbecis aplicam aqui todo o programa do plano Camelot, talvez sem serem agentes, seguindo as ordens de outras pessoas. De forma que não vem que não tem, eu sei de onde vem isso. Eu estava aqui conflitado com essa esquerda armada e contra a opção *hippie*, que era a opção da CIA programada para o Brasil, através dos jornais que surgiram para ocultar o problema da guerra do Vietnã e transformar os perigosos maoístas guerrilheiros em *hippies* drogados. Foi a luta da granada contra o Rock. (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000: 162)

Para o cineasta, como se vê, o vazio cultural no Brasil naquele momento era decorrente de uma colonização vinda de todos os lados: tanto dos comunistas quanto dos capitalistas. Daí sua fúria contra o posicionamento de uma esquerda armada e contra o lema ‘faça amor, não faça guerra’ dos *hippies* estadunidenses. Para o artista brasileiro, o posicionamento que defendia os ‘problemas pessoais’ não passava de mais uma forma de colonização.

Fica claro que o debate era inflamado e a crítica teatral não poderia fugir da linha de frente das discussões. A peça *Calabar*, por trazer uma linguagem cênica muito heterogênea, passando pelo musical, adotando procedimentos épicos, constituindo-se a partir de uma estrutura muito fragmentária e, sobretudo, relativizando as verdades históricas, encontrou um campo fértil para muitos ataques tanto no que concerne à sua arquitetura cênica quanto ao debate político que instala.

O que foge absolutamente ao campo de análise de alguns críticos, à época, é a riqueza que se encontra justamente no fato de a peça não buscar uma resposta definitiva para os problemas nacionais, colocados alegoricamente em *Calabar*, através da repressão, do aniquilamento da própria voz da personagem principal da peça, tão bem evidenciado, por exemplo, na canção *Cala a boca, Bárbara*:

Ele sabe dos caminhos  
Dessa minha terra.

Elizabete Sanches Rocha  
Universidade  
Estadual Paulista  
UNESP  
Brasil

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  
(Buarque e Guerra, 1993: 5-6)

Bárbara, companheira de Calabar, é a grande voz que grita sua dor e sua indignação diante da injustiça cometida de todos os lados da guerra. Mas se trata de uma personagem cuja função dramatúrgica de representante do subalterno é violentamente calada no contexto da peça, evocando os muitos silenciamentos inerentes às situações de opressão política e cultural. Não basta ao dominador, no processo de subalternidade, ter o poder da palavra, de nomeação da narrativa histórica; é preciso, sempre, calar o Outro, o diferente, o bárbaro.

*Calabar* defende, antes de mais nada, a liberdade, princípio fundador da democracia. A partir dessa base, a peça sustenta que é necessário refletir sobre todas as supostas verdades que são impostas, seja no âmbito político, histórico, social ou estético. *Calabar* põe em dúvida, principalmente com a última fala de Bárbara, até mesmo as verdades que poderiam chegar através da peça. Isso porque, ao lançar mão de recursos estéticos considerados modernos – os procedimentos épicos de Brecht, por exemplo, – redimensionando-os a partir de uma estratégia artística que também incorpora recursos do chamado pós-modernismo, a peça desautoriza qualquer verdade absoluta.

A tese contida em *Calabar* é também uma espécie de anti-tese, porque ela não oferece um caminho e/ou solução resultantes da síntese dialética a não ser a conscientização de que, para construir uma sociedade mais justa, sobretudo democrática, é preciso uma boa dose de desconfiança nos poderes e nos dogmas estabelecidos social e politicamente e o constante questionamento

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

acerca das fundações doutrinárias que formam e (en)formam as identidades. Trata-se de uma contundente reflexão acerca do papel da esquerda naquele momento histórico de ‘abertura’ política. Por isso a fala de Bárbara desmonta todos os pontos de vista expostos no decorrer da ação, pelas diferentes personagens. Então, é perfeitamente coerente dizer que a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra pauta-se por um único princípio fundador, capaz de gerar todos os outros: o princípio da liberdade (Rocha, 2006).

A mudança estaria, portanto, nas mãos de indivíduos devidamente conscientes, movidos pela liberdade de escolha e de pensamento. Tal postura ideológica é evidenciada no palco, através da estrutura teatral da peça – que não oferece uma conclusão ou uma solução definitiva para o problema apresentado – e não poderia deixar de incomodar os revolucionários da esquerda que exigiam uma arte engajada politicamente, e esqueciam-se de que a arte, antes de mais nada, é objeto de prazer estético, e que a experiência estética, em si mesma, pode ser libertária. De um lado, os considerados engajados viam um ‘desbunde’ em obras como a de Buarque e Guerra, de outro, os considerados alienados criticavam justamente o que julgavam ser a subordinação do estético à luta político-social. A respeito de tal polêmica, vale citar uma fala de Caetano Veloso, em entrevista concedida em 1979:

O Chico Buarque comete esse erro e faz uma arte extraordinária, ele comete esse erro a ponto de dizer assim: ‘Eu sou um cidadão, como cidadão eu acho..’, dá a impressão de que fazer música, sambinha, não é tão importante; que o importante é querer justiça social [...] Só que eu acho que, no caso da arte, o engajamento não se dá por essa via, se dá, eu acho, pela via do seu engajamento com aquilo que você faz, é você tentar viver mais completamente, mais intensamente o significado daquilo que está fazendo’. (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000: 148)

Importa aqui mostrar que *Calabar* não pode ser enquadrada em nenhum dos lados da contenda, pois sua constituição dramática é muito mais complexa que este debate dicotômico entre engajados e alienados. Trata-se de uma obra que se caracteriza pela presença de alguns recursos muito caros às perspectivas pós-modernas da literatura. É uma obra cíclica, não-teleológica, utiliza-se da colagem, da alegoria, suas personagens apresentam

*Elizabeth Sanches Rocha*  
Universidade  
Estadual Paulista  
UNESP  
Brasil

uma mobilidade de pensamento e uma capacidade de questionamentos – identitário, social, político, histórico e até mesmo existencial – que resulta na desmistificação de heróis e de conceitos dados como legítimos. Enfim, é uma peça que, de certa forma, está a avaliar o próprio sentido e os fins da luta da esquerda, na América Latina em geral.

*Calabar* é uma obra propositalmente paradoxal, porque está em consonância com as contradições de seu próprio momento histórico; não incita o leitor/espectador a promover uma revolução marxista, mas propõe uma revisão histórica – de um passado mais recente (a Ditadura Civil-Militar) e de um mais remoto (o Brasil-Colônia). Através de um alto grau de desconfiança – necessário à análise crítica e distanciada dos acontecimentos – a peça ilumina noções como traição, subversão, opressão, liberdade, identidade, entre outras. Esse movimento é de natureza dialógica, pois nem mesmo uma ideologia de esquerda – pautada pela crença na revolução – é vista como *a* Solução. São expostas diferentes e múltiplas soluções possíveis, desde que haja liberdade de reflexão (Rocha, 2006).

A obra oferece a dúvida como valor a partir do qual uma ordem social fundamentada na liberdade pode surgir. Então o ceticismo é um princípio que pode, paradoxalmente, trazer esperança em um futuro mais justo. Não há, portanto, a ingênua crença no poder de transformação exclusivo da arte nem da tecnociência, mas existe uma reelaboração de todas as conquistas – teóricas, estéticas, ideológicas, filosóficas – feitas até o momento da criação da peça.

É importante salientar que, ao tratar da produção literária da década de 1970, corre-se o risco de simplesmente pensar em um período perdido no suposto vazio cultural predominante por conta da repressão ditatorial. Ao analisar mais minuciosamente esta peça, considerando o debate sobre a suposta alienação dos artistas, é possível verificar a complexidade do tema, muitas vezes abordado de maneira simplista. Na verdade, *Calabar*, independentemente de trazer uma preocupação política, oferece uma sofisticação estética privilegiada. Seu texto apresenta uma carpintaria inovadora e provocativa, impondo a presença feminina, representada pela personagem Bárbara, no centro

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

do debate e da conscientização acerca de toda forma de totalitarismo e de colonização. Acresça-se a isso a relativização da traição, que serve de ponto de partida para a problematização de uma série de outros valores considerados absolutos. Diante de um quadro como este, e vivendo um período de efervescência intelectual, a polêmica acerca de uma peça aparentemente fragmentada e sem consistência ideológica era inevitável. No entanto, ao pesquisar com certo distanciamento a peça e ao privilegiar sua especificidade estética, não há como duvidar do valor desta obra de Chico Buarque e Ruy Guerra. Esta avaliação está tanto no âmbito do trabalho estético – a ironia da linguagem, a polifonia, a apropriação de textos históricos, a poesia das canções, a carnavalização da literatura – quanto no âmbito da preocupação política e social que a obra, evidentemente, revela. Torna-se oportuno citar a última fala de Bárbara, convocando os leitores/espectadores a reagir de maneira carnavalizada às verdades impostas historicamente:

*Elizabete Sanches Rocha  
Universidade  
Estadual Paulista  
UNESP  
Brasil*

Esperais um epílogo do que vos foi dito até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos [...] Por isso, em lugar de epílogo, eu quero vos oferecer uma sentença à guisa de charada: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, vivei, votai, traí, oh! celebérrimos iniciados nos mistérios da traição. (Buarque e Guerra, 1993: 119)

É pela pluralidade de sentidos, engendrados pela alegoria, que a análise da peça torna-se instigante, pois ela revela ao leitor/espectador realidades simultaneamente muito distantes e muito próximas: o Brasil-Colônia é a alegoria do Brasil pós-64 e, em alguma medida, do Brasil contemporâneo, cada qual com sua específica forma de colonização, permanências e rupturas históricas e culturais.

Portanto, ceticismo e esperança compõem duas faces de uma mesma moeda, quando se trata de *Calabar*. Dialeticamente, a obra busca a conscientização política e desmistifica atitudes salvacionistas e heroicas. Trata-se de uma perspectiva tão inquietante quanto reveladora de uma sociedade bastante complexa e em constante busca de seu lugar, de sua face, de sua identidade, enfim.

## CONCLUSÃO

Ao trazer à tona debates que, em tese, estariam circunscritos à realidade temporal dos anos de 1960 e de 1970, em um Brasil e em uma América Latina torturados por poderes ditatoriais e por uma lógica colonialista reinstaurada pelo poder dos Estados Unidos, sob a égide do mundo bipolar e da Guerra Fria, é possível ter a impressão de que se trata de um debate superado. Entretanto, quando percebemos as dificuldades encontradas no posicionamento político, identitário, cultural e social dos povos da América Latina, em um mundo globalizado e cada vez mais socialmente injusto, torna-se clara a premência de reflexões como estas protagonizadas pela ficção literária.

Para Antonio Candido, em seu famoso artigo *Direitos Humanos e Literatura*, o papel exercido pela ficção literária em uma sociedade é essencial, uma vez que guarda o potencial de instauração de valores comuns entre os indivíduos que compartilham os mesmos códigos culturais do grupo, mas também suplanta este nível micro, indo ao encontro de uma ampliação cultural, capaz de fornecer elementos de reconhecimento do Outro em sua diferença, de modo dialógico e menos hostil. Assim, para Candido:

As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo [...] ela [a literatura] é uma necessidade universal imperiosa, e [...] fruí-la é um direito das pessoas de qualquer sociedade, desde o índio que canta as suas proezas de caça ou evoca dançando a lua cheia, até o mais requintado erudito que procura captar com sábias redes os sentidos flutuantes de um poema hermético. Em todos esses casos ocorre humanização e enriquecimento, da personalidade e do grupo, por meio de conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora da confusão [...] Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (Candido, 2013)

As palavras de Candido poderiam dispensar outras mais. No entanto, ainda cabe neste espaço enfatizar a importância

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

que obras como *Calabar*: o elogio da traição assumem quando elaboram um saber histórico, político e social a partir de uma conjugação estética que se mantém atual. A força da literatura reside também nesse alinhamento com o seu tempo, que só pode ser efetivado pelo labor estético, capaz de suplantar, em si mesmo, o contingencial, o efêmero e o meramente circunstancial. Portanto, se a América Latina permanece sendo um extraordinário enigma identitário, um corpo vivo e pulsante, capaz de fascinar e de indignar a um só tempo, a ficção literária amplia esse entendimento, não de maneira a fornecer respostas definitivas e castradoras, mas criando elementos preñes de novas leituras e de novas visões sobre o mesmo fenômeno. É dessa maneira que a América Latina continua sendo criada, inventada, absorvida e hibridizada contemporaneamente. E nesse movimento cultural e identitário tão rico, as artes, e em especial a literatura, seguramente permanecem dando sua parcela de percepção do Outro, do diferente, do que não se compreende sem a metáfora, sem a mediação do figurativo, do sensível, do estético. Em suma: do que não se pode ver a olho nu, sem a imprescindível mediação artística.

É possível também que seja inútil buscar a compreensão plena do Brasil em suas interfaces e da América Latina como componente histórico que é, em si, o resultado da visão europeia. Mas se, por um lado, tal pretensão se desfaz, por outro se fortalece a necessidade constante de se revisitarem as narrativas que nos foram contadas, bem como as que estamos narrando para as próximas gerações. Nesse espaço interlocutório é que a identidade é construída e reconstruída a todo momento. Por isso mesmo a ficção literária, o teatro, as artes em geral cumprem um papel tão relevante nesse processo que atualiza as visões de além-mar, conferindo múltiplas e multifacetadas perspectivas acerca de antigas e de novos modos de compreensão da Alteridade.

*Elizabete Sanches Rocha*  
Universidade  
Estadual Paulista  
UNESP  
Brasil

## REFERÊNCIAS

- Boas, F. (2004). *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Buarque, C. e Guerra, R. (1993). *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Candido, A. (2013). *Direitos humanos e literatura*. Natal. [http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/textos\\_dh/literatura.html](http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/textos_dh/literatura.html), <http://www.dhnet.org.br/index.htm>, acesso em 15 de novembro de 2013.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra.
- Coll, A. N. (2002). *Propostas para uma diversidade cultural intercultural na era da globalização*. São Paulo: Instituto Pólis.
- Escobar, A. (2005). *Más allá del Tercer Mundo: globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e História.
- Freyre, G. (1961). *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Gaspari, E.; Hollanda, H. B. de; Ventura, Z. (2000). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Geertz, C. (2001). *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Hall, S. (2006). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- Holanda, S. B. de. (1963). *História da civilização brasileira. A época colonial. Do descobrimento à expansão territorial*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jahn, B. (2004). 'The Power of culture in International Relations'. In J.C.E. Gienow-Hecht e F. Schumacher, *Culture and International History*. New York: Berghahn Books, p. 27-41.
- Rocha, E. S. (2006). *O elogio da liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*. Franca: UNESP:FHDSS.
- Rocha, E. S. e Góes, V. S. dos S. (2013). 'Culturas e epistemologias do Sul: as relações internacionais traduzidas pelos movimentos sociais da América Latina'. *Monções: Revista de Relações*

(E)ventos

RIAS VOL. 9, SRPING-SUMMER Nº 1/2016

*Internacionais da UFGD*, v.2. n.3, <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/moncoes/article/view/2716/1551>, acesso em 15 de novembro de 2013.

Said, E. W. (1995). *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. Das Letras.

Souza, L. de M. e. (1986). *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras.

Todorov, T. (2003). *A conquista da América: a questão do Outro*. São Paulo: Martins Fontes.

*Elizabeth Sanches Rocha*  
*Universidade*  
*Estadual Paulista*  
*UNESP*  
*Brasil*

