

Ana Cristina Caminha Viana Lopes

CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO:
UM NOVO DRAMA HISTÓRICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Letras, sob orientação da Professora Doutora Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez.

Fortaleza

2006

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

1º. Examinador (Presidente da Banca):

Profa. Dra. Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez

2º. Examinador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos

3º. Examinador: Profa. Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

Profa. Dra. Odalice de Castro Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado em Literatura Brasileira - UFC

Fortaleza, 10 de fevereiro de 2006.

Para minha família

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de crescimento.

Aos meus pais, em especial à minha mãe, Sandra, quem primeiro revelou-me a obra de Chico Buarque.

Ao meu esposo, Max, pelo apoio e pelo auxílio.

A minha orientadora, Profa. Dra. Angela Gutiérrez, pelo privilégio de sua competente orientação e pelo incentivo de “madrinha”.

Aos professores da Banca Examinadora Profa. Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes e Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

Aos professores do Mestrado em Letras da UFC.

À FUNCAP.

RESUMO

A peça teatral *Calabar, O Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, tem por assunto o episódio histórico da Invasão Holandesa no Brasil-Colônia do século XVII. A peça focaliza o controverso personagem histórico Calabar, intrépido guerreiro aliado dos portugueses, que, em 1632, passa a apoiar os holandeses. Instigando o leitor/espectador a rever a história com *outros olhos*, os autores de *Calabar*, por meio de ironia mordaz, desmistificam o conceito de traição. Embora pertença ao gênero dramático, *Calabar, o elogio da traição* identifica-se com as principais características do subgênero literário de origem latino-americana: o Novo Romance Histórico (NRH).

Este trabalho visa realizar um exercício comparativo e prospectivo: a “transposição” do modelo do NRH à obra *Calabar*, como possibilidade de inclusão desta peça em um modelo possível de Novo Drama Histórico. Para tanto, foi dividido em três capítulos. No primeiro, abordamos alguns aspectos teóricos e o percurso do subgênero literário “ficção histórica” (incluindo romance e drama) no Romantismo. Tecemos, ainda, considerações relativas ao Novo Romance Histórico e à dramaturgia brasileira do século XX. Por fim, expomos nossa proposta de adaptação das características do NRH à peça *Calabar*. No segundo capítulo, revisamos o episódio histórico das Guerras Holandesas e tratamos da apropriação temática da Invasão Holandesa na Literatura Brasileira. No terceiro capítulo, realizamos o processo de “transposição”, identificando as características do NRH em *Calabar, o elogio da traição*. Entre elas: releitura crítica, caráter cíclico e imprevisível da história, rica intertextualidade, paródia, ironia e metaficção.

ABSTRACT

The teatral play *Calabar, o Elogio da Traição*, by Chico Buarque and Ruy Guerra, has for subject the historical episode of the Dutch Invasion in the Brazil-Colony of century XVII. The play focus the controversial historical character Calabar, intrepid warrior allied to portuguese, that, in 1632, desert for the dutch side. Instigating the reader/spectador to review history with other eyes, the authors of *Calabar*, using a mordacious irony, demystify the betrayal concept. Although belongs to the dramatical sort, *Calabar, o Elogio da Traição* is identified with the main characteristics of the literary subgenus of Latin American origin: the New Historical Romance (NHR).

This work objective to realize a comparative and prospectus exercise: to transpose the model of the NHR to the *Calabar* work, as possibility of inclusion of this play in a possible model of the New Historical Drama. For in such a way, the work was divided in three chapters. In the first one, we approach some theoretical aspects and the passage of the literary subgenus “historical fiction” (including romance and drama) in the Romantism. We weave some comments about the NHR and the Brazilian drama of century XX. Finally, we display, our proposal of adaptation of the NHR’s characteristics to the *Calabar* play. In the second chapter, we revise the historical episode of the Dutch Wars and deal with the thematic appropriation of the Dutch Invasion in Brazilian Literature. In the third chapter, we realize the transposition process identifying the NHR’s characteristics in *Calabar, O Elogio da Traição*. Between them: critical revision, cyclical and unexpected character of history, rich intertextuality, parody, irony and metafiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I - DOIS GÊNEROS, DOIS MOMENTOS:	
OS CAMINHOS DA FICÇÃO HISTÓRICA	14
1. Ficção Histórica	14
1.1 Ficção Histórica no Romantismo	17
1.2 Ficção Histórica no Romantismo Brasileiro	24
1.3 Hibernação da Ficção Histórica	37
2. Nova Ficção Histórica	41
2.1 Novo Romance Histórico	42
2.2 Retorno ao Drama Histórico	49
2.3 Entrelace dos Gêneros	52
II - LEGADO DE CALABAR:	
OS CAMINHOS DA HISTÓRIA À FICÇÃO	57
1. Era uma vez um Brasil holandês	57
1.1 Deserção de Calabar	62
1.2 Governo de Nassau	65
2. Invadindo a Invasão: a vez da Ficção	73
2.1 A Invasão Holandesa na Literatura Brasileira	73
2.2 Nassau e Calabar	75

III - CALABAR NA NOVA FICÇÃO HISTÓRICA	95
1. Dessacralização de versões históricas: recontando Calabar	97
2. Invasão ou Ditadura: a Roda-viva da Traição	107
3. Matizes de uma identidade nacional	116
4. “Peças” da peça: o jogo intertextual de <i>Calabar</i>	121
5. Mathias, Nassau, Calabar... a ficcionalização de personagens históricos	136
6. <i>Conversas paralelas</i> : a metaficção no texto de <i>Calabar</i>	150
7. A ironia desmistificadora de Chico Buarque e Ruy Guerra	157
UM NOVO DRAMA HISTÓRICO	173
BIBLIOGRAFIA	176
ANEXOS	183

INTRODUÇÃO

Como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social, completando um perfil de cidadão serenamente destemido e participante, sempre na linha da melhor orientação política.

Antonio Candido¹

Muitos estudiosos já se debruçaram sobre a obra do compositor, dramaturgo e escritor, Francisco Buarque de Hollanda, em suas diferentes modalidades. Inúmeros ensaios, artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado foram escritos contemplando desde o universo de suas canções-poemas à ficção mais recente. Munido de um propósito bem específico, nosso estudo tem por objeto uma única obra de Chico Buarque: a peça teatral *Calabar, o elogio da traição*,² de 1973, escrita em parceria com o diretor de cinema, Ruy Guerra, ainda não estudada sob o ângulo em que a analisamos.

O texto dramático de *Calabar* aborda, de maneira irreverente, o episódio histórico da Invasão Holandesa no Brasil-Colônia do século XVII. Um dos principais enfoques da peça diz respeito à polêmica figura de Calabar, guerreiro

¹ CANDIDO. “Louvação”. In: FERNANDES. *Chico Buarque do Brasil*. RJ: Garamond: Biblioteca Nacional, 2004, p. 19.

² A semelhança do subtítulo da peça com o *Elogio da Loucura* de Erasmo de Rotterdam não é simples “coincidência”. Esta referência intertextual será mais comentada no capítulo três do presente trabalho.

destemido que defendia os portugueses e que, em 1632, resolve mudar de lado (por razões até hoje incertas), passando a apoiar os holandeses.

A peça visa questionar o conceito impreciso e vacilante da traição. De forma irônica, os autores desmistificam a história oficial, expõem quão tênue pode-se afigurar, na realidade, a linha divisória entre o ser herói e o ser traidor. Associado a essa abordagem crítica, está o uso, astuto e nada econômico, da intertextualidade e da paródia.

Sobre esse drama histórico, escrito nos anos mais repressivos da ditadura militar, levantamos algumas questões e reflexões referentes à relação sobremodo antiga, entre literatura e história, quando ambas, história e literatura, procurando apreender o passado, entrecruzam, inúmeras vezes, os caminhos trilhados por cada uma. Este entrecruzar de caminhos revela-se, por vezes, consideravelmente harmonioso, por outras, extremamente conflituoso. Não obstante os percalços, o diálogo entre as duas áreas do conhecimento humanista tende a ser, em geral, produtivo.

Exemplo deste proveitoso diálogo, na literatura, é o subgênero literário conhecido como romance histórico. Criação ficcional amalgamada a fatos e personagens históricos, o romance histórico, influenciado pelas transformações que atingiram tanto o romance como a história, adquire, por volta da década de 50 do

século XX, uma feição marcadamente inovadora. Trata-se da eclosão, na América Latina, do Novo Romance Histórico.

Não obstante pertencer ao gênero dramático, *Calabar, o elogio da traição* vai ao encontro das características dessa nova modalidade da ficção histórica. Destarte, o objetivo do nosso trabalho é realizar uma “transposição”, identificando no texto de Chico Buarque e Ruy Guerra várias características do Novo Romance Histórico e tentando chegar a um possível modelo do “Novo Drama Histórico”.

Para a realização de nossa empresa, utilizamos, como referencial teórico, textos dos seguintes estudiosos: Antônio Roberto Esteves, Heloísa Costa Milton e, em especial, Fernando Ainsa e Seymour Menton, em cujos trabalhos apresentam-se, de forma sistematizada, as diferentes características do Novo Romance Histórico.

O primeiro capítulo do nosso trabalho considera alguns aspectos teóricos acerca do subgênero literário “ficção histórica”, no qual incluímos o romance histórico e o drama histórico. Em um primeiro momento, apresentamos origens, finalidades, características e percurso desse subgênero na época do aparecimento do romance e do drama histórico no Romantismo. Privilegiamos, na trajetória do romance histórico, o nascimento do Novo Romance Histórico, detendo-nos, principalmente, em como e quando surgiu e o que, essencialmente, caracteriza-o. Em seguida, versamos também, ainda que brevemente, sobre a dramaturgia

brasileira do século XX, até o período em que surge *Calabar, o elogio da traição*. Por fim, em uma espécie de entrelace dos gêneros literários, expomos nossa proposta de adaptação das características do Novo Romance Histórico à peça de Chico Buarque e Ruy Guerra.

No segundo capítulo, adentramos um pouco o universo temático da Invasão Holandesa e da figura enigmática de Calabar, com duplo objetivo: contextualização histórica e observação de como a literatura tomou posse do assunto. Voltando, portanto, ao tempo dos flamengos, revisamos, de forma concisa, esse episódio histórico, destacando a deserção de Calabar e o governo de Maurício de Nassau. Logo em seguida, tratamos da questão concernente à apropriação do tema da Invasão Holandesa na Literatura Brasileira. Apesar de se revelar tão passível ao aproveitamento ficcional, o tema não rendeu da forma que se poderia esperar, mostrando-se, na verdade, curiosamente escasso na criação literária. Encerramos o capítulo comentando sucintamente algumas obras de literatura que abordam a temática em pauta, em especial, os romances históricos: *O Príncipe de Nassau* de Paulo Setúbal e *Major Calabar* de João Felício dos Santos, ambos considerados como romances históricos tradicionais.

Finalmente, no terceiro capítulo, chegamos ao núcleo de nossa dissertação. Desenvolvemos aqui o processo de “transposição”, identificando as características do Novo Romance Histórico no texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra. A

cada instante, deparamo-nos, nesta peça, com alguma marca da nova ficção histórica: releitura crítica, caráter cíclico e imprevisível da história, rica intertextualidade - reunindo tanto textos históricos como literários -, paródia, sátira, metaficção, entre outros. Através de uma linguagem recheada de ironia e humor, os autores atingem o difícil equilíbrio na criação de um texto crítico, reflexivo e, simultaneamente, divertido e prazeroso.

I - DOIS GÊNEROS, DOIS MOMENTOS: OS CAMINHOS DA FICÇÃO HISTÓRICA

1. Ficção Histórica³

Forasteiro. É essa a arguta imagem que Heloísa Costa Milton atribui ao chamado romance histórico. De fato, que imagem melhor representaria o papel deste subgênero literário que invade terrenos alheios, ainda que leve consigo um delicioso tempero?

Em seu texto “O romance histórico e a invenção dos signos da história”, a estudiosa Heloísa Milton formula imagens sobremodo perspicazes ao tratar das intrincadas relações entre literatura e história. Ao designar o romance histórico de forasteiro, a autora explica que “dotado das prerrogativas que lhe confere a esfera da invenção artística para os atos de apreensão e recriação dos signos da história, esse romance assume, de certo modo, algumas das tarefas reservadas à historiografia, mas com tensões, intenções e resultados diferenciados.” (Milton, 1996, p.67). Assim trabalhando, a ficção histórica termina por criar uma “outra

³ Em nossa abordagem do texto histórico-literário, optamos por utilizar a denominação “ficção histórica”, uma vez que algumas das considerações aqui tecidas referem-se tanto ao gênero dramático (drama histórico) quanto ao gênero narrativo (romance histórico). Ao comentar pontos específicos de cada gênero, fazemos a devida diferenciação.

morada” para os fatos históricos, uma morada única onde se alternam as *verdades* factual e ficcional.

Não obstante essa singular capacidade de recriação dos “signos da história”, a ficção histórica pode apresentar, pelo fato mesmo de lidar com verdades históricas, uma aparente limitação no tocante ao seu “campo de manobra”, ou seja, ao caráter literário da obra. Sobre esta possível restrição, Heloísa Milton esclarece:

A questão diz respeito às possíveis limitações advindas de um conteúdo dado a priori, (...) e levado a cabo por protagonistas que se distinguem por uma existência real num tempo passado. (...) Aparentemente esse conteúdo imporá restrições à ficção. (...) No entanto, embora busque a sua substância poética na história, é sempre novo e original o destino que essa forma de romance dá aos dados contidos na memória. Sua missão é reinventar os signos e dizer com eles outras coisas; é deflagrar toda uma zona menos transparente mas efetivamente instalada nos entreditos da história. (MILTON, 1996, p. 69)

Na mesma linha, a investigadora portuguesa Ana Isabel Vasconcelos, fundamentando-se nas idéias do espanhol Kurt Spang, elucida:

A utilização de determinado facto histórico na criação dramática leva a que se queira particularizar e restringir o conteúdo de uma forma de produção que é, na sua essência, tendencialmente universal. Cria-se assim um conflito que advém do facto de se pretender encaixar a particularidade de um determinado momento ou figura históricos na universalidade inerente aos assuntos ficcionais. Isto não significa que o drama tenha que perder potencialidades estéticas pelo facto de utilizar materiais históricos. Cabe ao criador dramático saber trabalhar os elementos que lhe chegam do passado na sua exemplaridade, tornando-os universalmente aplicáveis, logo mais condizentes com a sua utilização numa estrutura ficcional. A tarefa do autor não

consiste, de forma alguma, em adulterar os dados que a História apurou, mas em trabalhar esses acontecimentos por forma a destacar a ‘supraindividualidade’ do facto singular. (VASCONCELOS, 2001, p. 4 e 5)

Com efeito, como podemos notar, a ficção histórica não é, de maneira alguma, um gênero “menor”. O fato de trabalhar com dados reais previamente conhecidos não desvaloriza o trabalho literário, que, aliás, neste subgênero literário apresenta desafio suplementar ao autor: como conquistar o leitor na abordagem de um assunto supostamente já conhecido?

Bem, o fato é que a ficção histórica não apenas sobrevive até os nossos dias, como, na verdade, floresce consideravelmente em especial na América Latina. Em *Calabar*, adentramos o universo de uma obra dramática duplamente associada à história, pois se o enredo da peça está relacionado ao momento histórico da Invasão Holandesa, sua escrita e quase representação encontram-se ligadas a outro momento da nossa história, *aquela* do “amor reprimido”, do “grito contido”, do “samba no escuro”.⁴

Contudo, ainda não é a hora de abordarmos *Calabar, o elogio da traição*. Em nosso “turismo temporal”, expressão de Pessotti (*Apud* Esteves, 1998, p. 138), ocupar-nos-emos, primeiramente, com os primórdios da ficção histórica no Brasil do Romantismo.

⁴ HOLANDA. *Apesar de você*. In: WERNECK. *Chico Buarque – letra e música*. SP: Companhia das Letras, 1989, p. 92.

1.1 Ficção Histórica no Romantismo

Conforme esclarece Roberto Esteves em seu texto “O Novo Romance Histórico Brasileiro”, os estudos atuais acerca do romance histórico apresentam uma certa convergência no tocante às origens deste subgênero: estas, na realidade, confundem-se com as origens do próprio romance.⁵ Assim, foi durante o Romantismo que eclodiu o romance histórico, especialmente a partir da publicação da obra *Ivanhoé*, de Walter Scott, em 1819. Numa época em que as nações almejavam, sobretudo, a chamada identidade nacional, era de se esperar que a literatura haurisse sua substância em fontes históricas. Desse modo, a ficção histórica emerge envolta em sentimento nacionalista.

Vejamos, a seguir, o que nos dizem alguns estudiosos acerca das finalidades da ficção histórica. Segundo Roberto Esteves, o principal objetivo do romance histórico era criar, através da “síntese entre a fantasia e a realidade”, uma “ilusão de realismo” e uma “oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfazia.”(Esteves, 1998, p. 129). Heloísa Milton, por sua vez, assevera que o romance histórico atua como “veículo literário a serviço da formação das nações e dos movimentos de busca da identidade americana, questões que dizem respeito ao

⁵ O romance, principalmente o romance histórico surgido no Romantismo, corresponde, no modo narrativo, à epopéia clássica teorizada por Aristóteles a partir da *Iliada* e da *Odisséia* de Homero e retomada no Classicismo e no Arcadismo.

tema da origem histórica do continente.” (Milton, 1996, p. 71). Já Seymour Menton afirma que “la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado.” (Menton, 1993, p. 36). Por seu turno, Ana Isabel Vasconcelos considera, em seu texto sobre o drama histórico, que o objetivo deste subgênero é “por meio de referência a momentos anteriores e decisivos da História nacional, ou mesmo da História de outros países, fazer compreender o presente, à luz desse passado mais distante.” (Vasconcelos, 2001).

Fuga da realidade, busca das origens, da identidade nacional, compreensão do presente à luz do passado, criação de uma consciência nacional, todos esses objetivos identificam-se, como sabemos, com as bandeiras defendidas por esta corrente revolucionária do século XIX, o Romantismo, na qual “a verdadeira poesia está na harmonia dos contrários”, como diz o escritor, romântico por excelência, Victor Hugo.⁶

Na tentativa de caracterizarmos um pouco, e de forma relativa, a ficção histórica romântica, servir-nos-emos aqui de algumas elucidações já feitas acerca do assunto. Primeiramente, no âmbito do romance, observemos o que nos dizem alguns estudiosos. De acordo com as considerações tecidas por Roberto Esteves, o

⁶ HUGO. “Prefácio de Cromwell”. SP: Perspectiva, 1988, p. 42.

romance histórico teve seus parâmetros fixados pelo escritor inglês Walter Scott. No livro *La nueva novela histórica de la América Latina*, Seymour Menton ressalta que, além da influência de Scott, o romance histórico (mais especificamente o da América Latina) também teve como inspiração as crônicas coloniais e o teatro do Século de Ouro (Menton, 1993, p. 35). Vejamos a seguir os dois princípios básicos do romance histórico, segundo Scott:

1- A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. (...)

2- Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVEZ, 1998, p. 129).

Essa questão da ação do romance ocorrer num passado anterior ao presente do escritor constitui, para muitos estudiosos, uma característica imprescindível do romance histórico, embora sempre existam as exceções. Sobre esse ponto, Seymour Menton colige, em seu livro já citado, algumas definições do subgênero literário em questão. Dentre essas definições, destacamos duas que nos parecem mais consistentes. Uma de autoria do próprio autor: “novela cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor.”; outra, de Anderson Imbert: “Llamamos

‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en un época anterior a la del novelista” (Menton, 1993, p. 32 e 33).

Conforme o modelo scottiano anteriormente exposto, o romance histórico compõe-se de dois planos: no primeiro, está a trama fictícia. Nesse plano, geralmente, verifica-se um episódio amoroso que constitui, muitas vezes, o núcleo do romance. E, no segundo plano, desenvolve-se a parte histórica. Segundo Esteves, é nessa parte que “devem estar os elementos principais que configuram a atmosfera moral do relato.”. (Esteves, 1998, p. 129).

Sabemos que uma das principais conquistas do Romantismo foi o desprendimento dos preceitos inflexíveis da literatura clássica, entre esses, a regra da unidade de tom. Fixada por Horácio, a unidade de tom preconizava a separação rígida dos gêneros literários: cada tema com seus versos. Com o advento da corrente romântica, a hibridização dos gêneros não apenas foi aceita como se tornou meta a ser alcançada já que, como afirma Victor Hugo, “tudo na criação não é humanamente belo, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (Hugo, 1988, p. 25).

Deste modo, enquanto na tradição clássica primava-se pela divisão nítida dos gêneros (epopéia, tragédia, comédia), no Romantismo sucedeu a imbricação dos mesmos. Reunindo elementos da tragédia e da comédia, consoante elucidada V.

Hugo, emerge o gênero híbrido do drama.⁷ O “drama histórico” confundia-se, a princípio, com o drama romântico⁸, sendo muitas vezes tomados como sinônimos posto que muitas obras do Romantismo trabalhavam temas históricos. Todavia, logo o subgênero “drama histórico” consolidou-se como uma categoria específica. Acerca do drama histórico, apresentemos alguns pontos assinalados pela professora Ana Isabel Vasconcelos em seu texto “O drama histórico: exigências oitocentistas e polêmicas atuais”.

Baseando-se nas pesquisas do espanhol Kurt Spang, autor de *El Drama Histórico*⁹, a autora expõe algumas questões referentes à estrutura do drama histórico. Sobre a recriação dramática de dados históricos, elucidada a estudiosa:

Partindo de determinada situação histórica que se pretende dramatizar, o autor faz-nos saltar para um ‘palco’ onde nos é proposta determinada ilusão da realidade. As pessoas, indivíduos que foram reais, passam a um plano de personagens construídas e tudo se consubstancia em situações dramáticas, mais ou menos próximas dos acontecimentos tidos por históricos, mas sobretudo significativas no quadro de referências criado.

(VASCONCELOS, 2001, p. 5 e 6)

⁷ Com o abalo das fronteiras literárias, os gêneros também passaram a se influenciar mutuamente. O drama acima de que nos fala V. Hugo, embora seja mais relacionado ao modo dramático, também se aplica ao modo narrativo no sentido de tentar unir os diversos aspectos da realidade. Assim também, a utilização da matéria histórica tornou-se um ponto comum a ambos os modos literários.

⁸ Também conhecido como “drama burguês” pois substituiu “personagens da história greco-romana por cidadãos burgueses do tempo, divisados no seu *habitat* próprio e nas condições peculiares à sua classe social.” (MOISÉS, 1995, p. 162)

⁹ SPANG, Kurt. *El Drama Histórico - Teoría y Comentarios*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

No que diz respeito ao tempo e ao espaço, a estudiosa fala da necessidade da abreviação de ambos, o que implica, inevitavelmente, em “seleção e redução” dos acontecimentos. Afirma a autora:

Sem dúvida que as limitações dramáticas de tempo e espaço levam a que se escolham determinados episódios em detrimento de outros, o que pode também revelar posicionamentos ideológicos, se tivermos em mente que uma seleção nunca terá por base critérios aleatórios. Desta forma, o dramaturgo histórico poderá concentrar-se mais num ou em poucos aspectos principais representativos, criando uma espécie de totalidade intensiva, e não extensiva, tendo sobretudo em conta a eficácia dramática.

(VASCONCELOS, 2001, p. 6)

Lembremos ainda que, no Romantismo, os elementos tempo e espaço já não mais obedecem à estrutura clássica da regra das três unidades.¹⁰ Com exceção da unidade de ação, de certo modo até hoje preservada na literatura dramática,¹¹ as unidades de tempo e de espaço deixaram de existir. Sem dúvida, a ruptura com o modelo clássico, envolvendo elementos tão imbricados com a matéria histórica como tempo e espaço, foi essencial para o florescimento do drama histórico romântico.

¹⁰ Em seu célebre “Prefácio” a *Cromwell*, Victor Hugo fala em apenas duas unidades: “Não se poderia menos facilmente arruinar a pretensa regra das duas unidades. Dizemos duas e não três unidades, visto que a unidade de ação ou de conjunto, a única verdadeira e fundada, está há muito tempo fora de causa.” (HUGO, 1988, p. 46).

¹¹ Informa ainda Massaud Moisés: “... a unidade de ação vem resistindo à total extinção, em virtude das características intrínsecas da arte cênica.” (MOISÉS, 1974, p. 506).

Quanto aos personagens, a estudiosa explica que existem três tipos: as figuras históricas, as personagens fictícias e as personagens funcionais (estas desempenhando apenas papel marginal). A título de cotejamento, lembramos que no romance histórico scottiano, geralmente, o “papel de protagonista” era preenchido por personagens fictícios, enquanto que as figuras históricas “ajudavam a fixar a época”. Em seu texto, Ana Vasconcelos não esclarece exatamente essa questão quanto ao drama histórico, considera, porém, que “a proporção entre estes diferentes conjuntos de personagens varia consoante os autores e as épocas e poderá refletir, em parte, a intenção de aproximação e autenticidade, ou, pelo contrário, de relegar para segundo plano o aspecto histórico do drama.”. (Vasconcelos, 2001, p. 6).

Além destes elementos, a autora comenta ainda a questão da ação e do discurso. No tangente à ação, explica a estudiosa que “ação e personagens são aspectos integrantes de uma estrutura específica, uma forma que pré-define determinado conteúdo, e que podemos designar por ‘conteúdo da forma dramática’”(Vasconcelos, 2001, p. 6). Quanto ao discurso, temos dois tipos: o dialógico (também chamado de *réplicas*) e o não dialógico (que são as *didascálias* ou *indicações cênicas*). Tais observações, porém, não são exclusivas do drama histórico.

1.2 Ficção Histórica no Romantismo Brasileiro

No Brasil, o Romantismo tornou-se a expressão mesma do que historicamente acontecia no país, no século XIX: transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, abertura dos portos, supressão do tráfico negreiro, criação da Imprensa Nacional, da Biblioteca Real, do Teatro Régio de São João e das instituições de ensino superior, surgimento da vida urbana e de novas profissões, ascensão de uma pequena burguesia, formação do público leitor (constituído, especialmente por mulheres e estudantes) e, principalmente, proclamação da Independência política em 1822.

Ainda que se tratasse de uma independência relativa,¹² o Brasil atingia, finalmente, sua autonomia política. Essa mesma autonomia passou a ser almejada na literatura. Assim, embora ainda com forte influência estrangeira, nascia, no século XIX, a nossa Literatura Nacional.

Entre as características do Romantismo, estavam o retorno ao passado e a valorização das raízes históricas. Deste modo, o romance histórico coadunava-se perfeitamente aos anseios patrióticos e nacionalistas do novo país. Na Europa, os autores românticos buscavam os mitos fundacionais e respectivos heróis no período da Idade Média; por sua vez, os autores brasileiros direcionavam-se para o Brasil Colonial, destacando personagens da sociedade fidalga da época colonial,

¹² A estrutura social do Brasil permanecia basicamente a mesma, apoiada no latifúndio e no trabalho escravo.

bandeirantes e aventureiros e, idealizando, especialmente, a figura do índio no estilo do “bom selvagem” de Rousseau. Tecendo esclarecimentos sobre o romance romântico brasileiro, o professor Sergius Gonzaga distingue o romance histórico da seguinte forma:

A exemplo dos romances indianistas, dos quais são muito próximos, os romances históricos apresentam como características: a ação localizada no passado colonial e uma intenção simbólica, pois devem, no plano literário, representar poeticamente (isto é, miticamente), as nossas origens e a nossa formação como povo. Porém, em geral, o relato histórico romântico (Walter Scott, Alexandre Dumas) tende a sublinhar apenas um conjunto de peripécias escassamente verossímeis, deixando os fatos sociais e concretos do passado em segundo plano. (GONZAGA, 2005, p. 7)¹³

Considerado o fundador do romance nacional, José de Alencar é também o representante máximo do romance histórico tradicional no Brasil. Em seu projeto de uma literatura nacional, não faltou a fase correspondente a este subgênero, como podemos observar no trecho do famoso prefácio de *Sonhos d'Ouro*, “Benção Paterna”:

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. Ao conchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo. É a gestação lenta do povo americano,

¹³ Texto eletrônico: (<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/indice.htm>)

que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência. A ele pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.¹⁴ (ALENCAR, 1958, p. 697)

Acrescentamos ainda os romances publicados depois de *Sonhos d'Ouro: Alfarrábios*, de 1873, que reúne *O Garatuja*, *O Ermitão da Glória e Alma de Lázaro* e *A Guerra dos Mascates*, também de 1873. Podemos lembrar, outrossim, o caso de *Iracema*, de 1865, embora indianista, esse poema em prosa também possui seu argumento histórico acerca da fundação do Ceará.

Na linha do romance histórico, a melhor obra de Alencar é, sem dúvida, o romance *As Minas de Prata*. A publicação desse romance principia em 1862, a

¹⁴ É quase certo que Alencar tenha-se referido, no caso, ao escritor Mendes Leal Júnior. A título de curiosidade, vejamos a crítica mordaz de Alencar, em seu livro *Como e porque sou romancista*: “Na bela introdução que Mendes Leal escreveu ao seu *Calabar*, se extasiava ante os tesouros da poesia brasileira, que ele supunha completamente desconhecidos para nós. ‘*E tudo isto oferecido ao romancista, virgem intacto, para escrever, para animar, para reviver*’. Que ele o dissesse, não há estranhar, pois ainda hoje os literatos portugueses não conhecem da nossa literatura, senão o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso. Do mais não se ocupam; uns pôr economia, outros pôr desdém. O Brasil é um mercado para seus livros e nada mais. Não se compreende, porém, que uma folha brasileira, como era o *Correio Mercantil*, anunciando a publicação do *Calabar*, insistisse na idéia de ser essa obra uma primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redator se havia estreado nessa província literária. ‘*Há muito que o autor pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um gênero de literatura para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer serviços reais*’. Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o

convite de Quintino Bocaiúva. Contudo, devido a questões circunstanciais como problemas na impressão, a publicação final só ocorre em 1865-66. A história do romance passa-se em 1609, período da União Ibérica. São dessa época, a investida dos bandeirantes paulistas e a conseqüente extensão do território brasileiro; assim como, a ligação feita entre o sul do Brasil e a região do Prata. Nesse período também ocorre uma mudança no foco da atividade econômica que se desloca da agricultura para a mineração. Inicia-se a busca de riquezas minerais. É, portanto, a partir desse momento histórico que Alencar constrói o romance *As Minas de Prata*.

Em seu livro *A perda das ilusões – o romance histórico de José de Alencar*, Valeria De Marco realiza minucioso estudo acerca dos romances *O Guarani*, *As Minas de Prata* e *A Guerra dos Mascates*. Sobre o segundo, afirma a autora que as ações do romance desenrolam-se em “espaços múltiplos e diversos”: concentram-se nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, dispersando-se ainda na faixa litorânea entre essas duas cidades, com algumas passagens também na Espanha.

Conforme elucida a estudiosa, todo o romance desenvolve-se a partir de “três itinerários de caça de riquezas”. Para cada um dos três tesouros, emerge um grupo de personagens. O livro é repleto de aventuras, surpresas, reveses e um emaranhado de ações envolvendo diversos personagens. Segundo Valeria De

romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha n’ *O Guarani* um exemplar, não arreado dos primores do *Calabar*, porém incontestavelmente mais brasileiro.” (ALENCAR, 1958)

Marco, o romance apresenta uma escala de valores, tudo nele é hierarquizado. Nesse processo de hierarquização estão presentes, por um lado, a famosa luta arquetípica entre o bem e o mal (muito comum aos romances de Alencar) e, por outro, o conhecimento, a inteligência e a perspicácia dos personagens. Esclarece De Marco:

O romance caminha impulsionado por dois vetores de força de natureza diferentes. Um deles vai na direção do estabelecimento da justiça, do respeito aos compromissos e à palavra empenhada, aglutinando os virtuosos como Vaz Caminha, Estácio e Dulce. (...) O outro vetor é composto pela ambição e pela prática da fraude, dois móveis romanescos poderosos que desestabilizam a ordem e turvam a transparência das coisas. (...) O emaranhado narrativo não se presta apenas a remeter a um momento conflitivo, confuso e instável da História do país. Põem-se também em relevo aqueles que podem compreendê-lo. Provavelmente, a isto se presta o fato de o romance estruturar-se explorando uma fértil matriz: a decifração. Ela é tema explícito e procedimento de composição. (...) Tomando as lendas das riquezas americanas, Alencar esbanja imaginação para multiplicar jogos de decifração. (...) Por seu papel estruturador, tal procedimento projeta marcas no desenvolvimento do enredo e na atuação das personagens. Entre estas, há aquelas que podem e as que não podem cifrar e decifrar informações, constituindo novo critério para outra escala de valores a ser consolidada pela obra. Nesta escala, o patamar a ser ocupado por cada personagem define-se em função das habilidades demonstradas em sua atividade cognitiva.¹⁵

Valeria De Marco discorre ainda sobre a existência de três diferentes conflitos no texto de Alencar. O primeiro seria o “conflito cultural” entre nativos e colonizadores. Sendo o conflito de maior complexidade, só pode ser compreendido

¹⁵ MARCO. *A perda das ilusões*. Campinas: UNICAMP, 1993, p. 107-108.

e contado pelo mais sábio e onisciente da narrativa: o narrador. Em segundo lugar, estaria o “conflito de configuração política” de “menor estatura”. Neste, os acontecimentos que poderiam sair da História, são, na verdade, criados e refletem sempre a luta do bem e do mal. Sobre este conflito, assevera a estudiosa: “O romance não lhe dá enraizamento histórico, na medida em que delega a personagens construídas como agentes do mal a emergência de lutas políticas e, em necessária contrapartida, dá aos emissários do bem a tarefa de enfrentar os malfeitores.”(Marco, 1993, p. 145). Apenas dois personagens possuem o conhecimento necessário para decifrar este conflito: Vaz Caminha (representante do bem) e Molina (representante do mal). Finalmente, o último conflito reside no mundo amoroso, consoante afirma De Marco, “no degrau inferior da escala do entendimento”. Já neste caso, os únicos personagens que **não** conseguem decifrá-lo, pelo menos a princípio, são os envolvidos: Inês e Estácio. No entanto, com a ajuda de outros personagens, o casal tem seu final feliz.

Seguindo o modelo do romance histórico elaborado por Scott, a ação d’*As Minas de Prata*, como vimos, dá-se em um passado bem anterior ao tempo de José de Alencar. Observamos também dois planos distintos na obra. A trama é toda fictícia. Ainda que partindo de um momento histórico, os fatos e personagens são frutos da criatividade de Alencar. Além disso, como foi visto acima, ainda encontramos no romance um típico caso de amor. Esse é o plano ficcional.

O plano histórico do romance, por seu turno, funciona mais como um cenário onde se desenrolam as diversas aventuras ficcionais. Vejamos, ainda uma vez, o que nos diz Valeria De Marco:

Pode-se facilmente perceber que o romance deixa em segundo plano alguns dos pilares de sustentação da capital do Brasil naqueles tempos: os engenhos de açúcar, movidos pelo trabalho escravo dos negros africanos, e o grande contingente de degredados que, durante o século XVI, eram trazidos por naus portuguesas. Outras condições da época encontram-se de forma esbatida, não se mostram como vetores do enredo nem tampouco como forças determinantes da História. É o caso de Samuel e Molina. (...) Com certo esforço, na conspiração do judeu, pode-se vislumbrar a disputa entre os países europeus pelas terras de aquém-mar, rotas comerciais, bem como o terror da perseguição religiosa na Península Ibérica. Já o Padre Molina sugere alguns elementos sobre a natureza da aliança entre a Companhia de Jesus e os reis Filipes, ocupantes do trono de Espanha. O novo governador do Rio e a menção à espera das ordens Filipinas nem chegam a remeter à orientação da política espanhola no sentido de expulsar do território brasileiro europeus de outras nacionalidades. A escravização dos indígenas aparece de passagem; o conflito intenso entre colonizadores e nativos, a expulsão e a desagregação das tribos constituem um passado que foi enterrado com o pajé. (Marco, 1993, p. 148-149).

Outros autores do Romantismo brasileiro também se enveredaram pelo romance histórico sem, contudo, atingir o nível de José de Alencar. Entre eles, podemos citar: Teixeira e Sousa que, segundo Alfredo Bosi, escreveu o primeiro romance romântico brasileiro, *O Filho do Pescador* (1843)¹⁶ e cujo pioneirismo talvez tenha atingido também o romance histórico com a publicação de *Gonzaga ou*

¹⁶ BOSI, 1994, p. 101.

A Conjuração de Tiradentes em 1848-51; Joaquim Manuel de Macedo, com *Mulheres de Mantilha*, de 1871, e Bernardo Guimarães que escreveu *Maurício ou Os Paulistas de S. João d'El Rei* em 1877.

Quanto ao drama histórico brasileiro, voltemo-nos, mais uma vez, para a obra de José de Alencar que também palmilhou o campo da dramaturgia e escreveu o drama histórico *O Jesuíta*.

A propósito, faz-se oportuno considerarmos aqui alguns pontos especificamente relacionados ao gênero dramático no Brasil. De acordo com Nelson Werneck Sodré, em sua *História da Literatura Brasileira*, o teatro, juntamente com o folhetim, desempenhou um papel essencial no advento do Romantismo no Brasil:

Mais próximo da frequência popular, mais acessível à generalidade, o palco é o primeiro terreno da luta romântica. O teatro, franqueado a todos, transferia ao auditório a participação. E o folhetim, divulgado pela imprensa, levaria a cada um a semente do tema e da forma romântica, interessando a gente mais distante, que se revestia nos dramas e nos romances. (SODRÉ, 2002, p. 230)

Não obstante tal relevância, muitos estudiosos asseveram que a produção de nossa literatura dramática encontra-se muito aquém do nível atingido pelos outros gêneros literários no país. Existe mesmo uma espécie de sentimento de inferioridade. Pelo menos, é o que demonstram as afirmações de vários críticos no decorrer da História da Literatura brasileira. Citemos aqui, a pretexto de ilustração,

duas considerações colhidas por Décio de Almeida Prado em seu texto *Evolução da Literatura Dramática*:

Machado de Assis: “Se o teatro, como tablado, degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito. Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente do momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho.” No Modernismo, Antônio de Alcântara Machado: “(...) O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Nem está provado que existe.” (PRADO, 1986, p. 39)

As críticas dirigidas à dramaturgia nacional não abrangeram apenas as obras e os autores, até mesmo o público foi repreendido. Inúmeras são as reprovações ao mau gosto do público que, como diz Machado de Assis, às “obras severas de arte” preferia “a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” (Assis, 1997, p. 808). Que o diga o conhecido artigo “Em defesa” do dramaturgo, por vocação e profissão, Artur Azevedo. A certa altura do texto, Azevedo desabafa: “Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos” (*Apud* Prado, 1986, p. 25). Ou ainda, como afirmou Décio de Almeida Prado: “Após trinta anos de dramalhão, e dez anos de peças de tese, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas,

ouvir canções maliciosas e ditos picantes, tudo envolto num enredo cuja principal exigência era não dar trabalho ao cérebro.” (Prado, 1986, p. 22).

O próprio interesse da crítica em estudar a literatura dramática revela-se, sobretudo, parco. Em um trabalho de resgate dos valores da comédia nacional, Flávio Aguiar ressalta: “Nossa literatura dramática virou uma prima-pobre dos estudos críticos, maltrapilha e chinfrim entre as galas alheias.” (Aguiar, 1984).

Exageros à parte, realmente, em outros gêneros como romance, conto e poesia, nossa produção literária afigura-se superior ao gênero dramático. Entretanto, afirmações do tipo “o teatro brasileiro não existe” são obviamente equivocadas. Conforme elucida Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, essa “visão pessimista” acerca do teatro brasileiro “tem o defeito de desconhecer a perspectiva histórica e sobretudo a situação do teatro em todo o mundo”. Afora os momentos gloriosos da dramaturgia em países como Portugal, França, Inglaterra, Espanha entre outros, “a dramaturgia se coloca, geralmente, em posição inferior à dos outros gêneros literários”. Enfim, afirma Magaldi que “o bom teatro é exceção em todo o mundo”. (Magaldi, 2001, p. 9 e 10).

Não poderíamos deixar de fazer este parêntese acerca da literatura dramática nacional, posto encontrarem-se tais questões presentes em praticamente todos os textos pesquisados sobre o assunto. Portanto, feitas as considerações acima, retomemos nossas observações sobre José de Alencar.

Em sua empresa relativamente curta como dramaturgo, Alencar teve seus altos e baixos. Algumas de suas peças obtiveram bastante sucesso de público como *Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *Mãe*.¹⁷ Outras não tiveram igual sucesso, como é caso de *As Asas de um Anjo* e *O Crédito*. Estas diferentes recepções das peças de Alencar, segundo os estudos de João Roberto Faria, são consequência mesmo das qualidades de cada peça. Mas o que nos interessa destacar, aqui, é o drama histórico *O Jesuíta*. Diferentemente das outras peças malogradas de Alencar, o fracasso desta teve como causa fatores circunstanciais e extrínsecos ao drama, entre outros: o fato de não ter sido representada na época em que foi encomendada¹⁸, a hostilidade dos intelectuais brasileiros ao clero conservador devido à “Questão dos Bispos” e o já comentado *gosto* do público que tinha predileção pelo gênero alegre das companhias estrangeiras.¹⁹

Por parte da imprensa da época, Alencar recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis ao seu drama histórico. Os estudiosos atuais, como Flávio Aguiar, Roberto Faria e Décio de Almeida Prado, todavia, são unânimes em considerar *O Jesuíta* um dos melhores textos dramáticos de Alencar. Salientamos que, de acordo

¹⁷ Alencar também granjeou uma boa recepção dessas peças tanto pelo Conservatório Dramático, como pela imprensa.

¹⁸ Informa Flávio Aguiar no livro *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*: “O *Jesuíta* foi escrito com vistas às comemorações da Independência de 1861, para ser representado por João Caetano. Recusado, na época, ficou 14 anos na gaveta, até 1875, quando veio à cena.” (AGUIAR, 1984, p. 171).

¹⁹ Em seu livro *José de Alencar e o teatro*, Roberto Faria realiza uma análise minuciosa sobre o drama *O Jesuíta*, na qual aborda, entre outros pontos, as questões do insucesso da peça (p. 153-167).

com as observações dos pesquisadores acima citados, *O Jesuíta* constitui um drama histórico romântico por excelência, como diz Décio de Almeida, escrito “sob medida”. Enquanto os outros textos dramáticos de Alencar seguem o estilo do teatro realista (“dramas de casaca”, peças de tese), *O Jesuíta* caminha de acordo com os ditames do Romantismo ao conjugar, por exemplo, conforme Vítor Hugo, o trágico ao cômico (ainda que prevaleça o trágico).

Além disso, aproxima-se do modelo scottiano de romance histórico: primeiramente, respeita a questão do distanciamento temporal. Segundo esclarece Roberto Faria, Alencar descartou o tema da Independência pois se tratava de um “evento recente e inadequado à ‘musa épica’”, direcionando-se ao “nosso passado colonial”. Ainda aqui, comenta o estudioso, que a escolha do assunto não foi fácil para Alencar. Entre os vários episódios históricos suscitados pelo autor, estava o das Guerras Holandesas, mas aí havia uma dúvida de qual seria o herói principal: o português Fernandes Vieira ou o nativo Vidal de Negreiros? Ponto delicado. Naquela época, o escritor devia enaltecer o país com muita cautela, sem ferir os brios portugueses já que a platéia do Teatro São Pedro, elucida Faria, era “portuguesa em sua maior parte”. Sem encontrar um fato histórico apropriado, Alencar resolve, então, criar a figura do jesuíta revolucionário Samuel. Assevera Faria que este “personagem e seu plano arrojado de colonização e libertação do

país são símbolos da construção de um país emancipado (...)” (Faria, 1987, p. 160 e 161).

Verificamos também, neste drama, a divisão de planos: fictício e histórico. O protagonista Samuel foi criação de Alencar, assim como os personagens Estêvão e Constança. O Conde de Bobadela é personagem histórico e, ao mesmo tempo, importante na trama já que é o governador e o pai de Constança. Além do Conde, segundo esclarece Flávio Aguiar, são históricos os seguintes personagens: José Basílio, conhecido como Basílio da Gama e, “no macrocosmo da peça, o Marquês de Pombal e Gabriel Malagrida.” (Aguiar, 1984, p. 179). Além do mais, como não poderia faltar em uma obra romântica, desenrola-se no drama um episódio amoroso que envolve Estêvão e Constança. Enfim, sobre este drama, eis o que nos diz, de forma sucinta e perspicaz, Décio de Almeida Prado:

O Jesuíta está para *O demônio familiar* assim como *O Guarani*, ou *As minas de prata*, para *Senhora*. É um belo drama histórico, arquitetado e realizado de acordo com todas as regras do gênero. Mantém a tensão de princípio a fim, vai de expectativa em expectativa, de surpresa em surpresa, e entrelaça habilmente, conforme a praxe, vários diferentes interesses: um enredo de amor; uma história de segredos e mistérios; uma causa nobre e patriótica, a independência do Brasil; e uma idéia moral, a relação entre os meios e os fins. (PRADO, 1986, p. 21).

Todas estas observações que aqui coligimos acerca d’*O Jesuíta* de Alencar servem para um fim: apresentar, em nosso trabalho, um exemplo de drama histórico romântico. Como vimos, não há como negar que as características do

drama histórico romântico assemelham-se, sobremaneira, às características do romance histórico romântico (ou tradicional).²⁰

1.3 Hibernação da Ficção Histórica

Intrinsecamente relacionada aos ditames do Romantismo, a ficção histórica tradicional terá sua produção reduzida após o auge do período romântico. Com a emergência do Realismo, a criação literária toma outros rumos, o que, inevitavelmente, atinge a ficção histórica, tanto no gênero narrativo, quanto no gênero dramático.

Seymour Menton já salienta a questão da incompatibilidade da ficção histórica com o Realismo: “Puesto que el realismo del siglo XIX se define por sus temas y problemas contemporáneos y por el énfasis en las costumbres pintorescas y el habla regional, no surgió ninguna novela histórica realista.” (Menton, 1993, p. 36). Lembrando que sempre se verificam as exceções, o próprio Menton pondera que, no século XIX, o melhor narrador histórico latino-americano foi Ricardo Palma cujas obras, publicadas entre 1872 e 1883, são consideradas realistas. Recordemos ainda que essas considerações referem-se mais à literatura latino-

²⁰ Além d’ *O Jesuíta* de Alencar, citemos aqui, a título de ilustração, outros dramas históricos escritos no séc. XIX: - Martins Pena: *D. João de Lira ou O Repto* (1838); *D. Leonor Teles* (1839); *Vítiza ou o Nero de Espanha* (1840)/ - Gonçalves Dias: *Patkull*; *Beatriz Cenci*; *Leonor de Mendonça* (todos de 1843)/ - Joaquim Norberto: *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana* (18??)/ - Agrário de Sousa Menezes: *Calabar* (1858)/ - Paulo Eiró: *Sangue Limpo* (1861)/ - Castro Alves: *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1867).

americana. Esteves, por exemplo, fala-nos acerca de *Salammbó*, de Flaubert, romance histórico escrito em 1862 dentro da linha realista.²¹

No Brasil, já adentrando o século XX, deparamo-nos com poucas manifestações do romance histórico, conforme nos elucidava Luciana Stegagno-Picchio, em sua *História da Literatura Brasileira*: “... Lindolfo Rocha chega ao romance de costumes através da fileira da ficção histórica indianista (*Iacina*, 1907).” (Stegagno-Picchio, 1997, p. 390). A autora menciona também como romances históricos, ainda que “indigestos”: *Pindorama* (1900) e *Sargento Pedro* (1902), ambos de Xavier Marques. (Stegagno-Picchio, 1997, p. 391).²² Estes exemplos, no entanto, são exceções. A verdade é que a ficção histórica entrou em uma espécie de *hibernação*.

O gênero dramático segue o mesmo caminho. No teatro, porém, Romantismo e Realismo chegam a ser contemporâneos e concorrentes (mais ou menos como o Simbolismo e o Parnasianismo na poesia). Na realidade, a platéia da segunda metade do século XIX era disputada entre os românticos do teatro São

²¹ A propósito, Esteves enfatiza o papel renovador de Flaubert na concepção de romance histórico: “deslocamento da ação (para lugares e tempos distantes e exóticos) associado à ideologia presente da época de Flaubert, na qual se fala, por exemplo, em reivindicações trabalhistas” (ESTEVES, 1998, p. 130).

²² O grande destaque literário desse período é a obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Não obstante trabalhar o episódio histórico da guerra de Canudos, a obra-prima de Euclides da Cunha não se classifica como romance histórico, sendo, portanto, um caso a parte.

Pedro de Alcântara e os realistas do Ginásio Dramático.²³ Nessa disputa, até certo ponto salutar, entravam em cena os primeiros frutos do teatro nacional. Porém, simultaneamente, havia a concorrência de, como esclarece Décio de Almeida, “outros gêneros de espetáculo, de natureza bem menos literária: o *vaudeville*, a revista, o café-concerto, a mágica (adaptação nacional da *féerie*) e a opereta.” (Prado, 1986, p. 22). Em meio a toda essa competição, o drama histórico saiu perdendo. Aos poucos, o Romantismo foi entrando em declínio e junto com ele o drama histórico.

O próprio teatro brasileiro de forma geral, e não só o histórico, precipita-se em um longo declive. Primeiro, decaí o teatro sério perante os gêneros alegres. Depois, até estes, por seu turno, deixam de ser tão atrativos diante de novidades como o cinema, o rádio, o esporte, etc. Recorramos, mais uma vez, às palavras elucidativas de Décio de Almeida:

A onda de teatro musicado, ao se retirar, depois de tocada a última valsa da última ópera vienense, deixou o nosso teatro dramático mais pobre e vazio do que nunca, sem público, sem autores, e até sem atores de drama ou comédia. Cortadas as amarras com a vanguarda literária da Europa, estabelecidas mal e mal pelo Realismo, permanecemos à margem de toda a revolução estética de fins do século XIX e princípios deste. Stanislawski, Gordon Graig, Copeau, são influências que não chegaram nem sequer a atravessar o oceano. (PRADO, 1986, p. 30).

²³ Os dramas realistas no Brasil eram, na realidade, os chamados “dramas de casaca”: “peças às vezes de espírito não tão afastado do dramalhão mas de assunto e personagens inequivocamente modernos.” (PRADO, 1986, p. 18).

No início do século XX, o percurso do drama histórico também se encontra em estado de hibernação. Ele ainda emite alguns sinais de vida como nos mostram as informações de Luciana Stegagno-Picchio. Segundo a estudiosa, três dramas, escritos na primeira década do século XX, podem ser classificados como pertencentes à “peça histórica nacional”: *Secretário d’el rei* (1904) e *Dom João VI no Brasil* (1908), de Oliveira Lima e *O contratador de diamantes* (1904), de Afonso Arinos. Entretanto, não passam disso: poucos sinais. Para sair do estado letárgico, serão necessários ainda alguns anos.

2. Nova Ficção Histórica

Passada a febre romântica dos romances históricos, afora algumas publicações aqui e ali, a escrita deste subgênero literário, conforme pudemos notar, foi-se tornando cada vez mais escassa. No entanto, já quase na década de 50 do século XX, a ficção histórica volta a eclodir. Não se trata, porém, de um simples retorno. Neste despertar do romance histórico, encontram-se imbricadas inúmeras transformações que culminam com o aparecimento de um novo subgênero literário.

Vale ressaltarmos que este modelo não surge da noite para o dia, processando-se, naturalmente, de forma gradual. Conforme as elucidações de Roberto Esteves, as modificações do romance histórico iniciam-se já no próprio Romantismo, com Victor Hugo, por exemplo, que “exalta heróis reais ao mesmo

tempo em que pretende tirar, do passado histórico, lições morais que possam servir para o presente”. Inova, ainda, ao colocar “as massas coletivas como protagonistas de seus romances”. Outro grande nome do romance histórico, destacado por Esteves, é Leão Tolstói. Segundo o estudioso, “a partir de *Guerra e paz*, os destinos do romance histórico já não serão os mesmos”. Além disso, salienta a influência das vanguardas do final do século XIX e primeiras décadas do século XX: “A mudança da concepção do romance, a partir das vanguardas (...), acaba, de uma forma ou de outra, marcando o romance histórico” (Esteves, 1998, p.130 e 131).²⁴ Finalmente, ressalta que, como o romance histórico também se vale do discurso historiográfico, toda “mudança epistemológica” deste, inevitavelmente, afetará aquele.

2.1 Novo Romance Histórico

Nas palavras de Heloísa Costa Milton, o romance histórico “de produto tipicamente romântico” transforma-se “em uma experiência nova, audaz e contemporânea, no que se refere a inovações técnicas e estilísticas, ao aproveitamento dos materiais disponíveis e às perspectivas teóricas” (Milton, 1996, p. 70). Trata-se do surgimento do chamado Novo Romance Histórico²⁵ que se

²⁴ Ver nota de rodapé No. 21.

²⁵ Também representado pela sigla **NRH**

caracteriza por construir, a partir do discurso histórico, um texto dessacralizante. As “verdades” estabelecidas pela história oficial são questionadas. A história sofre uma releitura crítica e as perspectivas quanto às versões históricas são multiplicadas. Existe uma preocupação maior com a palavra. Em especial, verificamos, no texto, a presença da paródia, do humor e da ironia: recursos, através dos quais, o autor expõe uma visão crítica da história. Vejamos como Heloísa Costa Milton caracteriza este novo subgênero literário:

Em realidade, as teses históricas são ali (no NRH) revistas, reviradas, parodiadas, com a introdução de elementos estranhos aos domínios do romance histórico tradicional: a sátira e o humor estruturais; as categorias do mágico e do fantástico como formas de representação dos eventos- históricos; o erotismo desbordante; o realinhamento do mito e das conquistas de uma cultura marcadamente multirracial. (MILTON, 1996, p. 75)

O primeiro estudioso a utilizar o termo Novo Romance Histórico, conforme nos esclarece Seymour Menton, foi o uruguaio Ángel Rama no prólogo de sua antologia *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*. Desde então, o termo foi sendo empregado por outros ensaístas no decorrer dos anos 80 até que, em 1991, aparece já bem delimitado no artigo “La nueva novela histórica” do estudioso Fernando Ainsa. Com base em estudos feitos acerca da produção deste subgênero nos últimos anos, Ainsa elabora uma lista de dez

características que seriam responsáveis pela configuração do Novo Romance Histórico.²⁶

De acordo com Menton, a “data de nascimento” desta nova modalidade literária não é muito precisa. Em 1949, Alejo Carpentier publica aquele que é considerado como o primeiro novo romance histórico: *El reino de este mundo*. Contudo, sublinha Menton, é somente em 1974, ou, segundo outros, em 1979, que o NRH atinge a fase de seu apogeu. As incertezas resultam do fato de se levar em conta o número de publicações. No período de 1949 até 1978, são publicados apenas cerca de doze novos romances históricos em toda América Latina. E dessas obras, oito encontram-se no período de 1974 a 1978. Mas essa disputa de datas não é relevante. É inegável o pioneirismo de Carpentier, ainda que o auge do NRH tenha-se iniciado realmente em 1974 ou, segundo alguns, em 1979.

O papel precursor de Carpentier está não só em *El reino de este mundo*, como em seus contos “Semejante a la noche” de 1952 e “El camino de Santiago” de 1954, ambos fortemente marcados pelo “caráter cíclico da história”, uma das marcas do NRH. Além disso, Carpentier publicou mais três novos romances históricos: *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) e *El arpa y la sombra* (1979) (Menton, 1993, p. 38-40).

²⁶ Algumas dessas características serão apreciadas no capítulo 3 deste trabalho.

Apresentada por Menton, como uma das possíveis causas do surgimento do NRH na América Latina, está a comemoração dos 500 anos de “descobrimento” da América. Ressalta o estudioso, porém, que não se trata apenas de *relembrar*, mas de propiciar “una mayor conciencia de los lazos históricos compartidos por los países latinoamericanos como un cuestionamiento de la historia oficial.” (Menton, 1993, p. 49).

Outro fator que podemos aventar como propiciador da eclosão desta nova ficção histórica latino-americana diz respeito ao episódio histórico das ditaduras latino-americanas.

Com o final da II Guerra Mundial, o mundo dividia-se em blocos capitalistas e socialistas, era o período da chamada “Guerra Fria”. A fim de evitar a possível proliferação do socialismo na América Latina e buscando também ampliar o mercado de consumo, os EUA criam, em 1961, um programa de apoio econômico e estratégico aos países latino-americanos denominado Aliança para o Progresso. Além disso, desenvolvem a Doutrina da Segurança Nacional ensinada pelo War College (escola de guerra norte-americana freqüentada pelos militares latino-americanos). Idéias e partidos de esquerda são encarados como sementes do comunismo e, portanto, como inimigos. A partir da década de 60, são instaladas as ditaduras militares nos países do Cone Sul: Brasil (1964-1984), Uruguai (1973-1984), Chile (1973-1989) e Argentina (1976-1983). Entre outras ações executadas

pelos regimes militares, estão: a supressão da liberdade democrática, restrição dos poderes Legislativo e Judiciário, extinção dos partidos políticos e o fechamento de sindicatos e de organizações estudantis. De textos jornalísticos a literários, tudo passava pela Censura.

Não estamos afirmando que se trate de uma mera relação de causa e efeito, como se o subgênero NRH tivesse surgido como consequência das ditaduras, não. Afinal, a literatura não é simplesmente um reflexo da história ou da vida. Entretanto, este triste incidente histórico produziu inevitáveis repercussões na literatura, em especial na ficção histórica. Servindo-se de fatos do passado histórico, quantas alegorias não foram criadas, seja no teatro, seja no romance, com o intuito de criticar o sistema repressor das ditaduras?

Imbuído de um caráter altamente crítico e reflexivo, o NRH não deixa de ser também um exemplo de “literatura de resistência”: resistência temática e resistência “como forma imanente da escrita” e, aqui, utilizamos os termos elaborados por Alfredo Bosi em seu livro *Literatura e Resistência*. De acordo com o autor, a chamada “literatura de resistência” emerge justamente no período do pós-guerra. Na “resistência como tema da narrativa”: “a escrita passara a ter a mesma substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação. (...) A escrita ficcional teria passado a ser uma variante e, não raro, uma transcrição do discurso

político.”²⁷. Aqui, obviamente, em um grau maior de resistência política. Já na “resistência como forma imanente da escrita”, Bosi fala acerca de certas obras que seriam resistentes, “enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema”. Explica o autor:

Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem*. Vejo nesses dois processos uma interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes. (BOSI, 2002, p. 129-130).

Com certeza, há pontos de contato entre esta literatura de resistência e o NRH, tanto no plano temático posto que ambas rediscutem, de certo modo, o discurso dominante, como no plano formal. Bosi fala em diferentes modalidades da literatura resistente, entre elas, está aquela que se serve da sátira e da paródia, recurso caracterizador do NRH.

Entre os nomes representativos do Novo Romance Histórico latino-americano, encontramos grandes escritores como Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Arturo Arias, Gabriel García Márquez, Silviano Santiago, Sergio Ramírez, Jorge Luís Borges, Mario Vargas Llosa, entre outros.

Em seu estudo acerca do romance histórico brasileiro, Roberto Esteves apresenta uma lista considerável de títulos brasileiros representativos deste

²⁷ BOSI. *Literatura e resistência*. SP: Cia das Letras, 2002, p. 126.

subgênero. São elencados, aproximadamente, 150 romances históricos publicados no Brasil, no período de 1949 até 1997. Esses dados demonstram a boa acolhida do subgênero em nosso país, ainda que, consoante salienta Esteves, nos países de língua espanhola os números tenham sido maiores.

No estudo de Seymour Menton, que abrange o intervalo de 1949 até 1992, encontramos a referência ao romance *O continente*, de Érico Veríssimo, tido como um romance histórico mais tradicional:

Tal vez la más sobresaliente de las novelas históricas criollistas es *O continente* (1949) del brasileño Erico Veríssimo, primer tomo de la trilogía bastante bien conocida *O tempo e o vento*, una epopeya monumental que traza la historia del Brasil desde la época colonial hasta los años de 1940 con la perspectiva de Rio Grande do Sul. (MENTON, 1993, p. 38)

Sendo 1949, o mesmo ano de publicação de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier.

Apesar da notória proliferação do romance histórico no Brasil a partir da década de 50, o novo romance histórico só emerge, aqui, nos anos 70. De acordo com os estudos de Menton, o primeiro NRH brasileiro seria *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio de Souza, publicado em 1976. Ao todo, sete romances brasileiros são considerados, por Menton, como NRH, pelo menos até 1992.²⁸

²⁸ Márcio Souza: *Galvez, o imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980) e *O brasileiro voador* (1986); Silvano Santiago: *Em liberdade* (1981); João Ubaldo Ribeiro: *Viva o povo brasileiro* (1984); José J. Veiga: *A casca da serpente* (1989); Haroldo Maranhão: *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)* (1991).

Entretanto, Roberto Esteves, cujo estudo privilegia o NRH no Brasil, ressalta que, na verdade, o primeiro NRH brasileiro surgiu em 1975, com a publicação de *Catatau*, de Paulo Leminski. Afirma Esteves:

Embora não citado por Menton em seu livro, poderíamos apresentar *Catatau*, romance-idéia, publicado pelo poeta paranaense Paulo Leminski em 1975, como o pioneiro na modalidade do Novo Romance Histórico Latino-americano editado no Brasil, pois nele encontramos a maioria das características apresentadas por Menton e Ainsa como básicas do novo subgênero. (ESTEVES, 1998, p. 140)

2.2 Retorno ao Drama Histórico

Conforme dissemos anteriormente, nos primeiros anos do século XX, o drama brasileiro achava-se em um profundo estado de hibernação e precisaria esperar ainda alguns anos para despertar. A espera termina na década de 20. Segundo esclarece Décio de Almeida Prado, nessa época, o teatro brasileiro se vê forçado a caminhar com suas próprias pernas devido às dificuldades de visitas das companhias de teatro estrangeiras ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial. Assim, tem início um novo período na nossa dramaturgia. No entanto, ainda que voltado para temas nacionais, nosso teatro recomeça pelo mesmo caminho de sempre, como diz Décio de Almeida, “pela comediazinha de costumes, de âmbito puramente local, a exemplo de Martins Pena.” (Prado, 1986, p. 30).

Nos anos 30, esse teatro cômico entra em crise, “procurando”, nas palavras de Prado, “renovar-se ocasionalmente”. É, nesse período, que reaparecem os dramas históricos, como *A Marquesa de Santos*, de Viriato Correia e *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Jr., segundo Prado, “em montagens cuidadas e faustosas, se nem sempre do mais apurado gosto”. Aqui, porém, os personagens são, de fato, históricos. Teríamos ainda outros textos dramáticos, “peças de fundo histórico mas com personagens e enredos fictícios”, como *Iaiá Boneca* e *Sinhá moça chorou* de Ernani Fornari, com estilo idêntico ao romântico, mas com a desvantagem de não se encontrarem no século XIX. Esclarece Décio de Almeida: “Referem-se a um tipo de sensibilidade que vem do folhetim e do romance para mocinhas do século passado e que se dirige sem o saber para a atual telenovela.” (Prado, 1986, p. 32).

A literatura dramática brasileira, inegavelmente retardatária com relação a outros gêneros literários, só vem atingir o seu “modernismo” quase vinte anos depois da “Semana de 22”.²⁹ Com a chegada, na década de 40, de encenadores europeus que fugiam da Segunda Guerra Mundial, em especial do polonês Ziembinski, a nossa dramaturgia realiza, em poucos anos, uma espécie de

²⁹ Nos anos 30, Oswald de Andrade escreveu textos dramáticos: *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1936) e *O rei da vela* (1937). Entretanto, na época, não encontrou quem tivesse coragem de encená-los. Somente em 1967, é que José Celso Martinez Corrêa (o mesmo polêmico diretor de *Roda-Viva* em 68) realiza a montagem da peça *O rei da vela*. Ainda assim, elucidada Prado, a peça apresentou um “altíssimo teor explosivo em seu agressivo vanguardismo político e estético” (PRADO, 1986, p. 33).

recapitulação das experiências estéticas estrangeiras. Contudo, essa atualização teve um preço, como ressalta Prado: “o teatro brasileiro estava finalmente em dia com a Europa, mas à custa, forçoso é confessar, de uma certa perda do caráter nacional.” (Prado, 1986, p. 34).

Não obstante, em 1950-60 verificamos uma “reação nacionalista”. Três grandes centros teatrais despontam no país: em São Paulo, o Teatro de Arena; no Rio de Janeiro, o Tablado e em Pernambuco, o Teatro do Estudante de Pernambuco. No grupo do Teatro de Arena, vamos encontrar trabalhos envolvendo personagens da História do Brasil, conforme comenta Samira Campedelli, em *O teatro do século XX*: “o elenco do Teatro de Arena passou a oferecer uma variedade de peças com assuntos brasileiros, em encenações que previam uma *leitura livre*. Assim, por exemplo, *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Castro Alves pede passagem*, que traziam à tona temas do passado com interpretações modernas.” (Campedelli, 1995, p. 42).

A partir de então, nosso teatro cresce, admiravelmente, com o surgimento de grandes dramaturgos como, só para citar alguns: Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes e Nelson Rodrigues. Nossa literatura dramática parecia, finalmente, ter encontrado seu caminho. Todavia, estava por vir uma nuvem negra que seria responsável pela interrupção desta fase

próspera: a Ditadura Militar. Vejamos o que nos diz, a respeito, Samira Campedelli:

As portas começaram a se fechar em 1964, ano-marco de um longo período dominado pela censura, pela repressão e pelas perseguições políticas de toda ordem. Fecha-se o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), que buscava um teatro popular (sobre e para o povo). Dissolvem-se os partidos políticos com o Ato Institucional nº. 2 (AI-2). Fecha-se, em 1968, o Congresso Nacional, com o Ato Institucional nº. 5 (AI-5). Cerram-se as portas e as cortinas. Instala-se um grande silêncio no meio artístico. Grande parte das peças não são liberadas pela censura, ou então ficam sem sentido, tamanho os cortes que sofrem. (CAMPEDELLI, 1995, p. 44).

Ainda assim, apesar de todos os contratemplos, o teatro brasileiro foi, nas palavras de Campedelli, uma verdadeira “trincheira de resistência”. A classe teatral uniu-se e lutou “dentro e fora do palco”. Com o sufocamento imposto pela Censura, a produção artística (teatro, música, literatura) foi obrigada a utilizar a linguagem metafórica, a alegoria.

2.3 Entrelace dos gêneros

É justamente nesse meio hostil, ditatorial, que nasce *Calabar: o elogio da traição*. E, aqui, falamos do texto dramático, da peça escrita, já que a representação da peça foi, arbitrariamente, proibida. Sobre o episódio, esclarece Humberto Werneck:

O texto, escrito em parceria com Ruy Guerra, era ousado e fadado à polêmica. (...) A peça foi submetida à Polícia Federal, que fez alguns cortes mas a liberou para maiores de dezoito anos.(...) Estava previsto um ensaio para a Censura que não apareceu – forçando o adiamento da estréia. A 30 de outubro, o texto foi avocado para um reexame. Quase três meses de indefinição se passaram até o dia 22 de janeiro de 1974, quando o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem apresentar os motivos, proibiu não só a peça como o nome Calabar. De quebra, proibiu que se divulgasse a proibição. (WERNECK, 1989, p. 135 e 136).³⁰

Ironicamente, a peça *traída* de Chico Buarque e Ruy Guerra explora a relatividade do conceito da traição. Ocupando-se das guerras holandesas no Brasil do século XVII, *O elogio da traição* instiga o leitor/espectador a refletir acerca daquele, como afirma Fernando de Barros em *Chico Buarque*, “que passou à história como protótipo do traidor”: Calabar.³¹ Composta de dois atos, a peça perpassa o período em que Calabar já lutava ao lado dos holandeses até o momento em que Maurício de Nassau deixa o Brasil.

Embora se trate de um texto dramático, *Calabar, o elogio da traição* identifica-se fortemente com as principais características do novo romance histórico. A partir dessa constatação, realizamos um exercício comparativo ou uma

³⁰ A peça só foi liberada e encenada em 1980 já no período da chamada abertura política gradual. Curiosamente, sua publicação nunca foi proibida. A Censura “tinha dessas coisas”: proibia a letra, por exemplo, e liberava a música. Talvez a liberação da publicação de *Calabar* tenha-se baseado na provável diferença numérica entre leitores e espectadores. Quantos lêem uma peça teatral e quantos a assistem? Ainda assim, revela-se notável o número de edições atingido pelo texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra: em menos de trinta anos, 24 edições.

³¹ SILVA. *Chico Buarque*. SP: Publifolha, 2004, p. 74.

espécie de “adaptação”, que nos permite um exercício prospectivo: analisar a peça *Calabar*, através das características do novo romance histórico, pretendendo chegar ao modelo do “Novo Drama Histórico”.

Dizemos “novo drama histórico” e não “novo teatro histórico” uma vez que o termo “teatro” abarca também a representação cênica o que não será estudado no nosso trabalho. Nosso objeto de estudo, servindo-se da terminologia de Vítor Manuel, não é o texto teatral, mas o texto dramático. Cientes de que o vocábulo “drama”, por seu turno, também possui várias acepções, gostaríamos de especificar aqui, em linhas gerais, o que se exclui e o que se privilegia na terminologia adotada.

Descartemos, portanto, as seguintes significações muito comuns da palavra drama: “acontecimento terrível, catastrófico, comovente, ou exagero de qualquer ordem”, assim como a acepção atual: “peça teatral caracterizada por seriedade, ou solenidade, em oposição à comédia propriamente dita”. (Moisés, 1995, p. 163). Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés apresenta outros significados da palavra em questão que, em importância secundária, podemos acolher. Na origem etimológica da palavra, drama designava ação. Em sentido amplo, drama corresponde a “qualquer peça destinada a representar-se”. No Romantismo, outra conotação é dada ao termo em pauta: “peça híbrida entre cômica e trágica”.

Concluindo, utilizamos o vocábulo drama no seguinte sentido: texto escrito no modo dramático e não no modo narrativo, ou seja, em uma acepção mais ampla, no intuito de estabelecer um paralelo com o subgênero já canonizado “novo romance histórico”. No caso da peça *Calabar*, o termo drama pode abranger ainda outros significados cumulativos, especialmente, o caráter híbrido, acima mencionado. Ressaltemos ainda que ao afirmarmos ser *Calabar* um novo drama histórico não excluimos outras possíveis classificações da peça como “sátira musical”, entre outras. A classificação aqui empregada é pertinente à proposta do nosso trabalho.

A respeito da viabilidade do nosso “entrelace”, vale acentuar, como vimos no item *Ficção Histórica no Romantismo Brasileiro*, que as características do drama histórico tradicional em muito se assemelhavam às características do romance histórico tradicional. Ambos norteavam-se pelo modelo scottiano. Sendo assim, não é de se estranhar que um drama histórico escrito na época da Ditadura Militar, anos 70, também se aproxime, temática e formalmente, do romance histórico produzido no mesmo período. Se bem atentarmos, *Calabar* não só surge no mesmo leito de nascimento do Novo Romance Histórico - América Latina -, como no mesmo período em que se inicia o auge do NRH – a década de 70.

Salientemos, por fim, o seguinte comentário de Roberto Esteves: “o grau de afastamento do Novo Romance Histórico com relação ao romance histórico

tradicional é variável”, sendo as características listadas “meramente indicadoras.” (Esteves, 1998, p. 135). Em outras palavras, para que uma obra seja considerada como um exemplo do NRH, ou do “Novo Drama Histórico”, não é necessário que contenha todas as características listadas pelos estudiosos do NRH. No entanto, algumas características parecem-nos imprescindíveis nessa categorização, tais como: a releitura crítica da história e a presença da escrita paródica.³² Assim, a partir da observação dos estudos realizados acerca do NRH, acreditamos que a “nova ficção histórica” caracteriza-se, principalmente, por refletir e questionar a história, servindo-se, nesta reflexão, dos recursos da intertextualidade, da paródia e do humor.

³² Embora não exatamente com as mesmas palavras, essas duas características do NRH estão presentes nas listas de Fernando Ainsa, Seymour Menton e, também, no texto sobre romance histórico de Heloísa Costa Milton.

II - LEGADO DE CALABAR: OS CAMINHOS DA HISTÓRIA À FICÇÃO

Acompanhamos a trajetória da ficção histórica desde seu surgimento, no Romantismo, até a sua transformação numa nova modalidade literária de caráter crítico e dessacralizante na segunda metade do século XX. Antes, porém, de nos lançarmos ao entrelace dos gêneros em *Calabar, o elogio da traição*, proposto no final do capítulo anterior, voltemos nossa atenção para o século XVII e revisemos, de forma concisa, o episódio histórico da Invasão Holandesa e o imaginário desse período.

1. Era uma vez um Brasil holandês...

“Era aquela república antes da chegada dos Holandeses, a mais deliciosa, próspera, abundante, e não sei se me adiantarei muito se disser a mais rica de quantas ultramarinas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa, e cetro. O ouro, e a prata eram sem número, e quase não se estimava: o açúcar tanto que não havia embarcações para o carregar, que com entrarem cada dia, e saírem de seu porto grandes frotas de naus, navios e caravelas; e se andarem as embarcações encontrando umas com as outras, em tal maneira, que os Pilotos faziam mimos e regalos aos senhores de engenhos e lavradores, para que lhe dessem suas caixas,

não se podia dar vazão ao muito que havia. As delícias de mantimentos, e de licores, eram todos os que se produziam assim no Reino, como nas ilhas. O fauto (sic), e aparato das casas era excessivo, porque mui pobre, e miserável se tinha o que não tinha (sic) o seu serviço de prata. Os navios que vinham de arribada, ou furtados aos direitos do Peru, ali descarregavam o melhor que traziam. As mulheres andavam tão louças e tão custosas, que não se contentavam com tafetás, chamalotes, veludos, e outras sedas, senão que arrojavam as finas telas, e ricos brocados; e eram tantas as jóias com que se adornavam, que pareciam chovidas em suas cabeças, e gargantas as pérolas, rubis, esmeraldas, e diamantes. Os homens não haviam adereços custosos de espadas, e adagas, e vestidos de novas invenções, com que se não ornassem os banquetes quotidianos, as escaramuças, e jogos de canas, em cada festa se ordenavam, tudo eram delícias e não parecia esta terra senão um retrato do terreal paraíso.”(CALADO, 1648, p. 9 e 10)³³.

A passagem acima pertence ao livro *Valeroso Lucideno*, escrito por Frei Manuel Calado do Salvador. Embora contemporâneo das Guerras Holandesas, ou talvez por isso mesmo, o livro, ainda que repleto de descrições, não é muito “digno de confiança”, tanto no sentido de ser sobremodo parcial, como pelas alterações feitas em alguns fatos históricos.³⁴ No entanto, filtrando os excessos, trata-se de

³³ Apud BOXER, *Os Holandeses no Brasil*. SP: Ed. Nacional, 1961, p. 49 e 50.

³⁴ De acordo com Boxer, a escrita do *Valeroso Lucideno* parece ter sido influenciada pelo apreço (ou não) do frade aos personagens da época. Entre os fatos adulterados pelo frade, Boxer destaca a batalha entre Oquendo e Pater:

uma fonte valiosa no estudo da Invasão Holandesa e, ainda que com cuidado, suas passagens têm sido citadas em vários estudos sobre o assunto.

Indubitavelmente, há exageros na descrição de Pernambuco feita por Frei Manuel. Não obstante, Pernambuco prosperava consideravelmente com o lucro gerado pelo cultivo da cana-de-açúcar. Desde o começo da colonização portuguesa, a Holanda detinha o papel de distribuidora do açúcar produzido no Brasil pelos portugueses. Essa parceria foi interrompida em 1580, quando o trono de Portugal passou para a Coroa espanhola. Sendo rivais dos holandeses, os espanhóis não mais permitiram que os flamengos lucrassem em comércio com os portugueses. Entretanto, os holandeses não queriam abrir mão do comércio tão vantajoso do açúcar. Em 1621, foi criada a Companhia das Índias Ocidentais (empresa comercial, militar e colonizadora) com o objetivo de recuperar o comércio de açúcar no Brasil. Iniciavam-se as Guerras Holandesas.

A primeira investida teve como alvo a Bahia. Em maio de 1624, os holandeses atacaram e ocuparam a cidade de Salvador. Contudo, foram expulsos no ano seguinte pelas forças luso-espanholas. A nova tentativa de 1627, foi acompanhada de novo fracasso.

“Pater ao ver seu navio incendiado prestes a afundar, ‘enrolou o corpo com a bandeira e atirou-se no mar. O espírito brioso do marinheiro invicto preferia o oceano como túmulo a ver-se escravizado pelo inimigo’. Essa história foi inventada por Fr. Manuel Calado, que a escreveu em 1645, e desmentida explicitamente por testemunhas de vista.”. Segundo Boxer, “Pater tentou salvar-se pendurando-se (sic) por um cabo à proa, mas acabou por perder as forças, caindo no mar e afogando-se”. (BOXER, 1961, p. 67 e 68)

Após saquearem alguns navios portugueses e galeões espanhóis, os flamengos planejaram outra invasão ao nordeste brasileiro, escolhendo, dessa vez, um lugar menos protegido: Pernambuco.

O novo ataque ocorreu no dia 15 de fevereiro de 1630. No dia 3 de março, os holandeses comemoravam a tomada de Olinda, Recife e da ilha de Antônio Vaz.³⁵ Alguns moradores submeteram-se logo aos invasores, outros fugiram para o interior. A partir daí, teve início uma campanha de resistência chefiada por Mathias de Albuquerque que estabeleceu seu quartel-general em local estrategicamente privilegiado, o *Arraial do Bom Jesus*. Na estratégia de resistência aos invasores, foram organizadas as “capitanias de emboscada”.

No intervalo de 1630 a abril de 1632 a guerra sofreu um impasse. Pois os dois lados estavam exaustos. Conforme afirma o historiador Carlos Boxer, “dir-se-ia que este empate prometia prolongar-se indefinidamente, (...) quando inesperado acontecimento veio alterar completamente a face das coisas” (Boxer, 1961, p. 70).

1.1 Deserção de Calabar

“... *E dizer que um mulato pernóstico mudou o rumo da História*”³⁶

A 20 de abril de 1632, um mulato de nome Domingos Fernandes Calabar desertava das fileiras portuguesas, passando-se para os holandeses. Não era o

³⁵ Ver mapa no anexo 2.

³⁶ GUERRA, HOLANDA. *Calabar, o elogio da traição*. RJ: Civilização Brasileira, 2000, p. 37.

primeiro que assim desertava, possuindo já os holandeses em seu serviço muitas centenas de negros, a maioria dos quais eram escravos fugidos das plantações. Mas Calabar era pessoa muito mais importante e influente do que qualquer deles. Natural de Porto Calvo, conhecia palmo a palmo toda a região, havendo ele próprio se distinguido na defesa do arraial, onde fora ferido. Homem muito ativo e inteligente, não poderiam os holandeses ter achado melhor guia e informante para lhes indicar os pontos fracos do inimigo. Era forte como o boi do provérbio, correndo muitas histórias sobre a prodigiosa força física de que dava provas na perseguição do gado, afora outros indícios de grande resistência. Não se conhecem as razões que o levaram a desertar, e os holandeses a princípio não depositaram nele muita confiança; mas não tardou que ficasse provado para quanto ele prestava.

(BOXER, 1961, p. 70 e 71)

Com os conhecimentos e as habilidades de Calabar, os holandeses começaram a ganhar terreno. Além disso, os reforços da Companhia das Índias Ocidentais eram sempre mais freqüentes, frente aos poucos reforços dos luso-espanhóis (já com muitos problemas para resolver em outras colônias). Assim, com a ajuda de Calabar – que logo recebeu a patente de major, os flamengos tomaram a cidade de Igaráçu (1632), um reduto no Rio Formoso (1633), a ilha de Itamaracá (1633), o forte dos Reis Magos (1633) e o Pontal do Cabo de Santo Agostinho (1634).

Quando lutava ao lado dos portugueses, comentam os estudiosos, que Calabar não era muito valorizado por ser mestiço. Logo após a deserção de Calabar, o general Mathias de Albuquerque escreveu várias vezes ao, então major

Calabar, pedindo que este retornasse para o lado dos portugueses, prometendo, para tanto, perdão e honrarias. Tudo em vão.

Entre os holandeses, Calabar ganhou estima e respeito. O batismo do seu filho com Bárbara, Domingos Fernandes Filho, demonstrou bem o prestígio que Calabar usufruía entre os flamengos. Estavam presentes na Igreja Reformada do Recife, no dia 20 de setembro de 1634, o alto conselheiro Servatius Carpentier, o coronel Sigismund von Schoppe, o coronel polonês Chrestofle Arciszewski, o almirante Jan Cornelisz Lichthart e uma senhora da alta sociedade do Recife.

No final de 1634 e início de 1635, os holandeses já detinham sob seu domínio toda a faixa costeira, desde o Rio Grande (atual Rio Grande do Norte) até o Cabo de Santo Agostinho. Muitos moradores resolveram entrar em acordo com os invasores até mesmo devido às vantagens apresentadas pelos flamengos. Após a tomada da Paraíba, em janeiro de 1635, em troca de lealdade, os holandeses ofereceram aos moradores de Pernambuco, entre outras coisas: a liberdade de consciência, a liberdade de culto, a segurança da propriedade e a permissão para porte de armas.

Com a capitulação do Arraial do Bom Jesus, Mathias de Albuquerque retirou-se para a região hoje conhecida como o estado de Alagoas. No transcurso, o general teve a oportunidade de capturar Calabar. Eis como Boxer descreve o episódio:

A única estrada praticável por carros de boi atravessava Porto Calvo, que estava em poder do major Picard e de Calabar, com 500 homens sob seu comando, motivo pelo qual Albuquerque se viu forçado a atacar a praça. Graças à traição de um dos moradores do lugar, chamado Sebastião do Souto, que implicitamente inspirava confiança aos holandeses, mas punha Albuquerque a par de todos os seus movimentos, pode o último investir contra uma posição-chave das defesas, compelindo desta maneira Picard a pedir paz. Fez este último alguns esforços (estrênuos, segundo disse ele próprio, porém fracos, a acreditar em Frei Manuel do Salvador), para obter a garantia de que a vida de Calabar seria poupada; mas Albuquerque apenas prometeu que o ‘mulato’ devia ‘ficar à mercê Del Rei’. Viu-se todavia que isso não passou de breve remissão. Um tribunal militar decidiu sumariamente que Albuquerque com seus poderes de comandante-chefe representava a pessoa do rei, à vista do que foi Calabar condenado ao garrote, sendo arrastado e esquartejado como traidor. A sentença foi cumprida em 22 de julho, ao cair da noite, e poucas horas após os portugueses evacuavam a cidade, prosseguindo a retirada para o sul e levando consigo cerca de 300 prisioneiros holandeses.

(BOXER, 1961, p. 84 e 85)

Dois dias depois, Von Schoppe e Arciszewski reocuparam Porto Calvo³⁷ e sepultaram os restos mortais de Calabar com todas as honras militares. A vingança iminente foi dissuadida pelo solerte Frei Manuel do Salvador.

Em 1636, os diretores da Companhia das Índias Ocidentais decidiram escolher um governador-geral para administrar a “Nova Holanda”. Entra em cena, então, um dos personagens mais notáveis e interessantes da história do Brasil-Colônia: o Conde João Maurício de Nassau-Siegen.

³⁷ Em janeiro de 1636, Porto Calvo foi novamente tomada pelos luso-espanhóis comandados por Don Luís de Rojas.

1.2 Governo de Nassau (1637 – 1644)

“Grande império e estreita mentalidade são maus companheiros”.

Maurício de Nassau

Boxer afirma que a Companhia “difícilmente poderia ter feito melhor escolha”. Maurício de Nassau tanto era bom comandante, como era um ótimo administrador. Conta o historiador que Nassau apaixonou-se pelo Brasil assim que aqui chegou em 23 de janeiro de 1637 e que “daí por diante sua afeição pelo Novo Mundo tropical nunca mais conheceu desfalecimentos.”

Sem perder tempo, o conde de Nassau deu prosseguimento às conquistas dos neerlandeses. Primeiramente, retomou, nos meses de fevereiro e março de 1637, a disputada cidade de Porto Calvo que, pela 5ª. vez, mudava de “dono”. Em agosto desse mesmo ano, sob o comando do coronel Coen, os holandeses conseguiram, não sem dificuldade, tomar a fortaleza de São Jorge em Elmina. Três meses depois, comandados pelo coronel Von Schoppe, os flamengos atacaram Sergipe. Boxer comenta que a excessiva devastação desta capitania foi feita, provavelmente, sem a aprovação de Nassau. Já em dezembro de 1637, Maurício de Nassau ordenou a ocupação da capitania do Ceará, a pedido, na verdade, dos tapuias da região, com quem os holandeses trocavam favores. Somando tudo, os holandeses detinham, no final de 1637, quase metade das capitanias do Brasil.

No ano de 1640, um fato histórico acabou propiciando o beneficiamento das Províncias Unidas da Holanda: Portugal, finalmente, livrava-se do jugo da Espanha. A notícia da subida de um rei lusitano ao trono de Portugal foi muito bem recebida pelos holandeses, tanto no Velho, como no Novo Mundo. Afinal, de certo modo, era como se a Holanda tivesse perdido um inimigo e ganho um aliado, ao mesmo tempo, já que a Espanha ficou sendo o inimigo comum. Além disso, paz com Portugal significava lucro com o açúcar. O conde de Nassau celebrou o acontecimento com faustosas festas.

Não obstante as comemorações, Maurício de Nassau não deixou suas conquistas de lado. A trégua de dez anos, entre Portugal e as Províncias Unidas, assinada em Haia a 12 de julho de 1641, só foi ratificada nas colônias no dia 3 de julho de 1642. Nassau aproveitou-se desse lapso temporal, de praticamente um ano, para realizar novas conquistas. Enviou, assim, expedições à África Ocidental, com o fito de conquistar territórios e conseguir mais escravos. Em agosto de 1641, os holandeses ocuparam a cidade de Luanda na África. Em outubro, foram tomadas Benguela e as ilhas de São Tomé e Ano Bom. Em fevereiro de 1642, os holandeses encerraram suas conquistas na África com a tomada de Axim. Na América, Nassau ocupou, por último, a cidade de São Luís do Maranhão, em novembro de 1641. Diante disto, ao ser ratificada a trégua entre Portugal e Holanda, em julho de 1642, já tinham os holandeses, sob seu poder, sete capitanias, ou seja, metade das

capitanias brasileiras. Essas ações de Nassau, posteriormente, foram bastante criticadas pelos portugueses, pois, a despeito da escusa legal, não era desconhecida a trégua estabelecida entre Portugal e Holanda, que deveria ter-se estendido às colônias antes mesmo da sua ratificação. Assim sendo, as conquistas de Nassau foram consideradas traiçoeiras.

Essas foram as conquistas do general Maurício de Nassau. Até aqui, o conde de Nassau nada teria de especial, era apenas um bom comandante, para os holandeses evidentemente, já que chegou mesmo a desrespeitar, com o apoio da Companhia, um tratado de paz. O que notabilizou Nassau não foi o seu lado militar, mas o grande estadista que se tornou.

Apesar de ter vindo ao Brasil para governar uma colônia que fora invadida e compulsoriamente conquistada, Maurício de Nassau empreendeu uma singular administração para sua época. Vejamos o que nos diz o autor de *Os Holandeses no Brasil* a respeito de algumas benfeitorias realizadas por Nassau:

Durante os seus sete anos de governo, nunca poupou energias nem tampouco dinheiro da Companhia, em seu esforço em prol do desenvolvimento da colônia. Melhorou e ampliou o Recife de então, dotando-o de novas (e pavimentadas) ruas, estradas e pontes. Na adjacente ilha de Antônio Vaz, lançou os fundamentos de uma nova cidade a que deu o nome de Mauritia, ou Mauritsstad, cuja localização corresponde ao coração da moderna cidade de Recife. Construiu nela duas espaçosas casas de campo, uma das quais provida de um bem sortido aviário, além de um jardim zoológico e outro botânico, onde deu expansão aos seus gostos, cultivando plantas frutíferas exóticas e transplantando árvores

tropicais em larga escala. Fundou também o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo, nele sendo guardados os registros relativos aos ventos e às chuvas. Teve mesmo em mente a fundação de uma universidade, que seria freqüentada tanto pelos holandeses protestantes como pelos portugueses católicos, projeto que todavia nunca foi além do papel. (BOXER, 1961, p. 157 e 158).

Uma das mais sábias atitudes de Nassau era a sua excepcional tolerância religiosa. Nassau permitia a presença de padres, a realização de missas e outros eventos religiosos. Tolerava, igualmente, os judeus que também eram importantes no comércio. Sobre essa questão assevera Boxer:

Uma vez que as crenças religiosas dos negros e dos ameríndios (tais como eram) estavam virtualmente fora da interferência das autoridades, pode-se afirmar que durante os anos de governo de João Maurício a liberdade religiosa de que gozava o Brasil neerlandês era maior do que a existente em qualquer outra parte do mundo ocidental. Só isso era o bastante para fazê-lo merecedor de fama e renome duradouros. (BOXER, 1961, p. 173 e 174)

Entendia o perspicaz conde de Nassau a necessidade e a importância de conciliar e agradar o máximo possível os colonos da terra para conseguir progresso. Tal tarefa não devia ser fácil. Se bem atentarmos, o Brasil holandês era bastante heterogêneo. Várias nacionalidades, raças, religiões e, distintos estratos sociais, ali se reuniam. Ainda assim, Maurício de Nassau alcançou resultados significativos. Entre suas medidas, esforçou-se por pagar em dia os soldos dos militares holandeses para que estes não tivessem desculpas para saquear os

moradores. E, em caso de infrações, os holandeses eram punidos. Elucida o historiador Boxer: “Nomearam-se juizes regionais e oficiais de justiça para decidir sumariamente sobre os pequenos crimes. (...) Os portugueses foram submetidos à lei romano-holandesa, garantindo-se-lhes porém igualdade de direitos com os súditos das Províncias Unidas, e bem assim tratamento equânime no que se refere aos impostos.” (Boxer, 1961, p. 103). Além disso, foram criados conselhos municipais e rurais para atender às petições que fossem apresentadas pelos habitantes dos domínios holandeses. Maurício de Nassau providenciou também a redução dos impostos e o crédito aos lavradores para que reconstruíssem os seus engenhos. Enquanto muitas de suas medidas eram malvistas pelos diretores da Companhia, Nassau era sobremodo benquisto na colônia. Buscou ser diplomata, procurando ter bons relacionamentos com todos os segmentos sociais da colônia. Boxer comenta que Nassau captara com êxito a confiança e a lealdade dos ameríndios: “João Maurício aceitava de bom grado que lhe dessem o título de irmão, e possuía um retrato em que ele próprio aparecia no meio de um grupo de tapuias. Em verdade, mostrava ter por eles a mesma simpatia e compreensão que seria de esperar num antropologista do século XX.” (Boxer, 1961, p. 190). Nassau só não abriu mão do trabalho escravo. A expectativa de utilizar o braço livre do homem branco não passou de breve pensamento, conforme explica Boxer, Nassau afirmara, por fim: “... não é possível realizar alguma coisa no Brasil sem

escravos...” (Apud Boxer, 1961, p. 117). Os negros, porém, que lutassem ao lado dos holandeses, recebiam carta de alforria.

Visionário, procurou incentivar a policultura para que a colônia se tornasse auto-suficiente, pelo menos quanto à alimentação. Amante das artes e das ciências, Nassau trouxe consigo um seleto grupo de cientistas, artistas e artífices dos Países-Baixos. Entre estes, destacamos: o naturalista e astrônomo George Marcgrave, o médico e cientista Dr. Willem Piso e os pintores Albert Eckhout e Frans Jansz Post. Acrescenta Boxer que Nassau também estimulava talentos locais quando os encontrava.³⁸

Apesar do lucro do açúcar gerado em seu governo, o Príncipe de Nassau (como gostava de ser chamado)³⁹ era muito vaidoso e extremamente pródigo tanto com seu dinheiro, como com o da Companhia. Deste modo, apesar da excepcional administração de Nassau e da sua popularidade, os diretores da Companhia

³⁸ A apresentação, em nosso trabalho, da figura histórica de Maurício de Nassau assinalada de tantas qualidades é consequência mesma dos resultados de nossa pesquisa. As benfeitorias do príncipe comentadas nos livros de história são verdadeiras, raramente há registro de alguma observação negativa sobre Nassau. É provável, contudo, estarmos diante de um personagem histórico mitificado, talvez por isso os defeitos do conde de Nassau quase não aparecem. Nesse ponto, as considerações de Capistrano de Abreu surgem como exceção. No livro *Capítulos de história colonial*, Capistrano comenta ironicamente algumas ações “oportunistas” de Nassau: “Em limpeza de mãos (Nassau) ficou infinitamente abaixo de Matias de Albuquerque: está provado o seu conluio em contrabandos com Gaspar Dias Ferreira, que, como era natural, logrou-o no ajuste das contas, feito em Holanda quando o príncipe já não governava.” (ABREU. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982, p. 107).

³⁹ Os holandeses já o chamavam de príncipe. Os moradores e portugueses incorporaram o tratamento. Posteriormente, Nassau torna-se príncipe de fato, como esclarece Boxer, pelas mãos do imperador Fernando III.

resolvem retirá-lo do cargo após a ratificação da trégua com Portugal. Considera Boxer que a partida de Nassau foi sentida e lastimada por quase toda a comunidade da colônia: holandeses, portugueses, ricos, pobres, brancos e índios; e que o próprio Nassau também lamentou muito o fato de ter que deixar a colônia e não só pela perda de seu cargo: apesar de ser um estrangeiro, Nassau nutria uma sincera e incomum afeição pelo Brasil.

Com a partida de Nassau, Recife já não seria a mesma. A tendência humanista e a preocupação com a colônia foram embora com seu governador. A Companhia das Índias Ocidentais era uma sociedade financeira cujo único objetivo era o lucro. Por conseguinte, com a nova administração holandesa, excluíram-se o crédito dos colonos, a igualdade de direitos e os conselhos municipais. Aumentaram-se os impostos, confiscaram-se bens dos colonos endividados e já não mais existia a liberdade religiosa. Além disso, a Companhia diminuiu os gastos com os militares holandeses reduzindo o número de soldados e a ração dos que ficaram. Todas essas medidas ocasionaram, como era de se esperar, a revolta dos colonos. A partir de 1645, irrompeu a chamada Insurreição Pernambucana que em 1654 conseguiu expulsar, de maneira decisiva, os holandeses do Brasil.⁴⁰

⁴⁰ Os historiadores costumam dividir as Guerras Holandesas em três períodos: - Invasão e Conquista de Pernambuco (1630-1636); - Governo do Príncipe Maurício de Nassau (1637-1644); e - Insurreição e Restauração Pernambucana

2. Invadindo a Invasão: a vez da Ficção

Efetuada nosso breve passeio histórico ao tempo dos flamengos, vejamos, agora, como a literatura *invadiu* o episódio histórico da Invasão Holandesa, especialmente a polêmica gerada em torno de Calabar, e como ela os recriou.

2.1 A Invasão Holandesa na Literatura Brasileira

Sem dúvida alguma, a Invasão Holandesa mexeu com as estruturas administrativas, políticas e culturais da colônia. Podemos destacar, em especial, dois pontos concernentes a este abalo gerado pela Invasão. Primeiramente, o episódio deixou mais claro ainda o fato de que o Brasil tinha *donos* ou *donos*. Alguns historiadores, principalmente os que defendem o ponto de vista da colonização portuguesa, costumam associar às suas narrativas, sobre as guerras holandesas, termos como: “sentimento nativista”, “nacionalismo”, “patriotismo”, “filhos de Pernambuco”, “bravos heróis da resistência”, etc.. Outros, enfatizam bem o fato de, naquela época, não existir ainda esse sentimento, essa consciência de nação. Opinião que nos parece mais acertada. Em determinado momento da peça *Calabar, o elogio da traição*, o personagem Bárbara discute com Frei Manuel

(1645-1654). Alguns falam em quatro períodos ao incluírem a tentativa de invasão e a recuperação da Bahia em 1624-25.

sobre traição. Ele afirma: “- Calabar traiu...”, ao que Bárbara replica: “-Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída.”. Em pleno auge do poderio holandês, estando o frade muito à vontade com os *invasores*, Bárbara simplesmente não consegue ver a “coisa traída”. Fica a questão: o que havia para ser traído? Muitos anos ainda passariam antes que emergisse realmente uma consciência de nação. Não podemos olvidar, porém, que a presença holandesa na colônia tenha, em alguns casos, suscitado questionamentos, ou mesmo um certo “sentimento precursor de nacionalismo”.

Um segundo ponto diz respeito à criação de lendas e mistérios em torno dos holandeses. A cultura estrangeira com certeza deixou marcas na população da época. As avançadas obras de engenharia construídas pelos batavos fascinaram a comunidade pernambucana que, basicamente, só conhecia engenhos de açúcar.⁴¹ As diferenças culturais e as novidades trazidas pelos holandeses estimularam a imaginação popular. No prefácio escrito para o livro *Tempo dos flamengos* de Gonsalves de Mello, Gilberto Freyre comenta esse aspecto maravilhoso ou lendário dos flamengos:

“Coisa do tempo dos framengos”, disse-me mais de um homem rústico diante de ruínas perdidas entre o mato gulosamente tropical. E não faz muitos anos que, nos arredores de Leopoldina, surpreendi homens sisudos em “vastas e profundas escavações” na “vã pesquisa de maravilhosos tesouros” do tempo dos framengos.

⁴¹ Muito do imaginário criado acerca dos holandeses deveu-se à administração singular de Maurício de Nassau.

O tempo dos framengos continua igual na imaginação do nosso povo ao tempo dos mouros na imaginação dos portugueses. À legenda holandesa no Brasil, não falta sequer o equivalente das mouras encantadas: a lenda da alamoá. (MELLO, 1987, p. 17)

Os pontos, acima destacados, por si só, já constituem rico manancial literário. Enquanto um aborda questões de identidade nacional, o outro resvala pelo mundo do estranho e do maravilhoso.

2.2 Nassau e Calabar

Além destes pontos, pelo menos duas figuras históricas sobressaem-se da Invasão Holandesa a ponto de irem parar no texto literário como personagens principais: João Maurício de Nassau, pela forte personalidade e pelos atributos (já expostos) concernentes ao seu insigne governo e Domingos Fernandes Calabar, menos pelas suas qualidades de guia e soldado tão caras aos holandeses, mais pela sua escolha; e, mais ainda, por não se saber as razões de tal escolha.

“... A resposta que se esconde na névoa da história”. A frase presente no artigo “Por que, Calabar? O motivo da traição” do estudioso Frans Leonard Schalkwijk, evidencia bem a perenidade da questão: por que Calabar mudou de lado? Passados mais de 370 anos, a resposta continua de fato perdida entre brumas. Hipóteses? Sim, foram criadas muitas hipóteses. Os motivos levantados variam de

patriotismo à fuga de crimes. Mas tudo não passa de especulação histórica. O professor Frans Schalkwijk empreendeu, por exemplo, um interessante estudo acerca da opção de Calabar. Em seu trabalho, Schalkwijk realizou vasta pesquisa e teve o cuidado de investigar fontes de ambos os lados (português e holandês). Após uma rápida contextualização histórica, o autor apresenta diversos motivos que poderiam ter levado Calabar a desertar. Entre eles estaria a questão de honra. Considera o estudioso:

Uma interpretação bem mais provável é essa questão de honra; talvez de glória, mas muito mais de reconhecimento, respeito, bom nome, dignidade. Vivendo no século XVII, por ser mestiço e não português ‘de sangue puro’, Calabar, apesar das suas qualidades, de certa forma era um inferior por causa da cor da sua pele. (...) E parece que até os holandeses sabiam da discriminação racial contra Calabar. (...) O próprio governador de Pernambuco (1661-1664) escreveu que Calabar buscara entre os inimigos ‘a esperança que lhe impedia entre os nossos a vileza do nascimento.’ (...) Por outro lado, Calabar deve ter observado como os holandeses tratavam melhor as pessoas de cor. E quem sabe Calabar também fosse um tanto ambicioso e pensasse que poderia fazer carreira do outro lado, o que num certo sentido aconteceu. (SCHALKWIJK, 2000, p. 7)

Frans Schalkwijk assevera que até hoje não se sabe, verdadeiramente, qual seria o motivo, ou quais seriam os motivos, da “traição” de Calabar. Na opinião do pesquisador, forças “centrípetas e centrífugas”, agindo de cada lado, teriam concorrido para a deserção de Calabar que, com certeza, deve ter tomado a decisão de caso pensado, e não intempestivamente, ainda que possa ter existido uma “gota

d'água”. Finaliza: “Provavelmente, ele foi movido por um misto de motivos, tendo o amor à sua terra natal como Leitmotiv. Porém, foi sempre uma motivação mesclada.” (Schalkwijk, 2000, p. 9).

Conquanto interessante, esse estudo não deixa de ser mais uma opinião. Conforme pondera judiciosamente o próprio autor, nada se pode comprovar já que os possíveis motivos da deserção não aparecem em nenhuma das fontes encontradas. Portanto, permanece a dúvida. Não obstante, é justamente dessa incerteza que provém o legado de Calabar. É a partir da incerteza que pululam as conjeturas, que se abrem as lacunas. Tais lacunas, inevitavelmente, atraem a literatura que, por sua vez, procura preencher algumas e abrir outras. Assim, das diferentes histórias, emergem diversos “Calabares”.

Entretanto, embora tão suscetíveis à apropriação literária, os temas da Invasão Holandesa e do enigmático Calabar não apareceram tanto na literatura brasileira como seria de se esperar. Pelo menos, não até a segunda metade do século XIX, como nos informa Maria do Carmo Lanna Figueiredo no texto “Memória literária dos holandeses no Brasil”.⁴² No início do artigo é colocada essa questão: por que a “presença holandesa no Brasil” comparece “apenas esparsamente na literatura do país”? Considera a autora: “Pode-se compreender a

⁴² FIGUEIREDO, Niterói: *Revista Gragoatá*, 1999. Este artigo defende que o viés multicultural da sociedade brasileira teve início já na época da Colônia. Para tanto, serve-se de algumas obras literárias que tematizam a presença holandesa no Brasil.

faceta à luz da exigüidade da produção literária colonial e à luz do diletantismo dos autores de então. Tais motivos, no entanto, não dão conta de explicar por que o episódio continua a ser pouco focalizado na literatura posterior.” (Figueiredo, 1999, p. 61). De fato, como explicar o escasso aproveitamento literário desse tema a partir do Romantismo? Poderíamos indagar: até que ponto a historiografia oficial não influenciou essa questão? Afinal, a escolha de um tema histórico não é gratuita. Faz-se oportuno lembrarmos aqui o cuidado que José de Alencar teve ao selecionar sua matéria histórica. Quando lhe foi encomendado um drama histórico, o tema das guerras holandesas afigurou-se-lhe “complicado”. E, para sua desdita, o tema escolhido também não foi feliz no final das contas. Mas agora somos nós a especular, deixemos a questão em aberto. O fato é que são relativamente poucas as obras literárias que abordam a presença holandesa no Brasil e a figura de Calabar. Embora no século XX esse quadro tenha-se modificado. Mas, enfim, sobre esta parca produção literária vejamos aqui alguns exemplos, mais a título de caráter informativo.⁴³

Como vimos com a estudiosa Maria do Carmo Figueiredo, o período holandês não despertou interesse na incipiente literatura colonial. Afirma a autora: “Com raras exceções, como é o caso do Canto IX do *Caramuru* de Santa Rita

⁴³ Não temos aqui a pretensão de realizar um vasto estudo encerrando todas as obras da literatura brasileira que falam sobre a Invasão Holandesa. Neste capítulo, estamos apenas comentando a apropriação literária do tema em questão. Ou seja, adentrando um pouco o “ambiente” literário da Invasão Holandesa.

Durão, via de regra as guerras holandesas aparecem na literatura apenas em alusão passageira ou em tópico de enfadonhas poesias encomiásticas.” (Figueiredo, 1999, p. 61). Geralmente, os textos que falam sobre o “Brasil holandês” costumam posicionar-se a favor de um dos lados. No caso do Canto IX do *Caramuru*, a propósito, podemos ver claramente um posicionamento favorável aos portugueses.

Vejam, por exemplo, a estrofe de número X:

Oh, disse, honra imortal do nome luso,
Corações valorosos, que em tal sorte
Fazeis da doce vida o melhor uso,
Comprando a glória com a invicta morte!
Vedes sem forma o batavo confuso,
Da valorosa espada exposta ao corte:
Corra-se às armas, que, se os não vencemos,
Sem a pátria vingar não morreremos.

Já no Romantismo, até onde sabemos, há somente uma obra para se mencionar: o drama poético *Calabar*, do baiano Agrário de Souza Menezes. De acordo com a estudiosa Luciana Stegagno-Picchio, esse drama histórico, escrito em 1858, aborda essencialmente a questão da hierarquia racial. Sobre o personagem Calabar, considera a estudiosa: “... a função de traidor-rebelde é confiada (estímulo byroniano, mas também experiência localista) ao mulato, ao qual exatamente a ‘impureza’ racial confere emblematicamente ambigüidade psicológica.” (Stegagno-Picchio, 1997, p. 236). Conforme as observações de Maria do Carmo Figueiredo,

nesta obra, não restam dúvidas sobre a traição de Calabar, somando-se ainda uma agravante, a “justificativa” racista.

Do que temos notícia, as próximas obras relativas à Invasão Holandesa só surgem já no século XX. Em 1960, o escritor João Felício dos Santos publica o romance histórico *Major Calabar*.⁴⁴ A história percorre os anos de 1630 até 1635. Ou seja, do início da Invasão Holandesa em Pernambuco à morte de Calabar em julho de 1635. Estão presentes na trama personagens fictícios e personagens históricos do lado português e do lado holandês. Como indica o título, o personagem principal é Domingos Fernandes Calabar.

Nesse romance, Calabar é apresentado como personagem, munido de bons e maus propósitos. Primeiramente, encontramos o mulato lutando ao lado dos portugueses. Segue-se o período de conflito e a mudança de lado. Entre os motivos que fizeram o Calabar deste romance desertar, estão muitos daqueles aventados por historiadores, todos hipotéticos. O processo de deserção inicia-se com algumas observações feitas pelo protagonista: “Os holandeses – havia que reconhecer-sabiam o que faziam. O istmo mesmo estava melhorando no aterro... Se com tanta

⁴⁴ Aliás, João Felício dos Santos desenvolveu uma produção literária considerável na linha do romance histórico: *João Abade* (1958), *Cristo de Lama* (1964), *Carlota Joaquina, a rainha devassa* (1968), *Ataíde, azul e vermelho* (1969), *Xica da Silva* (1976) e *A guerrilheira: romance da vida de Anita Garibaldi* (1979).

dificuldade aqueles homens erguiam uma cidade, o que não fariam em paz, com auxílio até...” (Santos, 1960, p. 66)⁴⁵.

Em seguida, utilizando-se predominantemente do discurso indireto livre, o autor relata como surgiu a “idéia”:

A idéia encostou devagarinho como coisa que não quisesse encostar: E se ele se passasse? / Sentiu que sua ajuda estava fazendo falta do lado de lá. Imaginou-se de farda azul, dirigindo uma tropa bonita contra os homens de Dom Mathias. / O mulato percebia nos holandeses uma força nova, gigantesca, disciplinada. Cuspiu pela falha de dentes uma zangada inflada de orgulho por se reconhecer capaz de dirigir os invasores com precisão. / Pelo menos, Waerdenburch havia de apreciar melhor suas valias. / Não fazia muito tempo... No dia em que salvou das fomes do mar dois portugueses, num mergulho bonito por baixo dos arrecifes do porto, e chegou em terra todo coberto de lanhos dos corais, o comandante-geral fez foi prometer uma recompensa que só ficou na promessa. / (...) / Calabar, fervendo no desaforo de Dom Mathias, subiu ao barranco com uma decisão maluca apontando na zamboada dos pensamentos. / O maior conhecedor de buraco de terra e de boca de mar de Pernambuco falou alto como se dissesse as palavras para alguém de cabeça dura: - Por que não tentar outra sorte? Onde não há mais esperança não se cometem erros!... (SANTOS, 1960, p. 104 e 105).

Assim, na obra de João Felício dos Santos, duas razões, em especial, levam Calabar a desertar. Primeiramente, a crença – certa ou errada – de que o domínio holandês ainda seria melhor para o Brasil do que o português ou espanhol. Logo que muda de lado, após receber a patente de major, Calabar afirma: “- Comandante Waerdenburch, não vim aqui atrás de patentes. Vim porque estou convencido que este é o caminho certo para o futuro de minha terra.” (Santos, 1960, p. 115).

⁴⁵ SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. SP: Circulo do livro, 1960.

Contudo, mesclado a este motivo intencionalmente bom estava outro *não tão elevado*: orgulho. Fica claro no livro que Calabar era orgulhoso e vaidoso, que gostava de patentes e, mais do que patentes, de reconhecimento, de admiração. O romance adota a suposição de que do lado dos portugueses, Calabar não era valorizado. A propósito, a gota d'água da decisão de Calabar, na narrativa de João Felício, seria o fato do conde italiano Bagnuolo tê-lo insultado: “- Guarda-te negro!” / (...) / “- E não se atreva a falar-me diretamente! Io sono un superiore. Visto!” (Santos, 1960, p. 112). Por outro lado, Calabar pensava na perspectiva de sua valoração pelos flamengos. Com os seus conhecimentos, como ele seria apreciado... Aliás, Calabar havia inclusive recebido propostas dos holandeses para trocar de lado: “Os bilhetes eram recados bonitos de Waerdenburch e o último deles oferecia ao mameluco a patente de major num direto sem tabela.” (Santos, 1960, p. 107).

Na lista de romances históricos, organizada por Seymour Menton, *Major Calabar* encontra-se na categoria dos romances históricos tidos como mais tradicionais. De fato, ainda que não siga rigorosamente o modelo de Scott, o romance de João Felício dos Santos não pode ser considerado um exemplo do Novo Romance Histórico, pelo fato mesmo de não apresentar as características deste subgênero literário.

O livro não chega a tomar partido entre os lados da guerra. Nesse romance, não enxergamos em Calabar nem um pérfido traidor nem um herói patriota, mas *alguma coisa* entre esses dois extremos. Apesar da postura não partidária do romance, não verificamos nessa obra uma releitura dessacralizante, na qual os artifícios da intertextualidade, da paródia e da ironia concorressem no repensar da História, como veremos em *Calabar, o elogio da traição*.

Outro romance histórico que trata de Calabar, ainda que incidentalmente, intitula-se *O Príncipe de Nassau*. Bem anterior ao *Major Calabar*, o romance escrito por Paulo Setúbal, foi publicado em 1926.⁴⁶ Até onde podemos averiguar na nossa pesquisa, *O Príncipe de Nassau* é o primeiro texto literário sobre a Invasão Holandesa publicado no século XX. Como o livro de João Felício dos Santos, também este se compõe de personagens e episódios históricos e fictícios. Por outro lado, o livro de Paulo Setúbal compreende, não o começo, mas o apogeu e o declínio do domínio holandês, como nos esclarece o autor no prefácio:

Surpreendi, apenas, os batavos no auge do seu domínio. (...) Passou-se o tempo, propriamente, da conquista de Pernambuco e das capitâneas adjacentes. Estão, agora, os flamengos no apogeu, solidificados na terra nova. Esse apogeu, que foi

⁴⁶ O exemplar que conseguimos de *O Príncipe de Nassau* já é da 8ª. edição de 1957. Como Felício dos Santos, também Paulo Setúbal direcionou sua escrita para o romance histórico. Encaixados nesse subgênero estão: *A Marquesa de Santos* (1925), *As maluquices do Imperador* (1927) - (contos históricos), *O Sonho das Esmeraldas* (1935) e *O Romance de Prata* (1935).

brilhante, e a revolução pernambucana, que foi épica, são os fundamentos deste livro. (SETÚBAL, 1957, p. 6)⁴⁷

Em outros termos, do governo de Nassau até a Batalha de Guararapes (quando os holandeses são vencidos e expulsos).

Alguns aspectos do Príncipe, neste romance, identificam-se nitidamente com as descrições históricas da figura de Nassau. Astuto, ativo, bem-humorado, empreendedor são algumas das qualidades que observamos no personagem. Adicionemos, ainda, a afeição e admiração que o conde possuía pelo Brasil. Vejamos, a propósito, os trechos abaixo:

A política do Príncipe, desde o início do governo fôra a política de conciliação. Era de ver-se os frutos dela! Que prodígio!

Lá em baixo, na ilha de Antônio Vaz, florescia, nova, os telhados ainda vermelhos, aquela famosa Cidade Maurícia, o assombro da época, com o seu belo Palácio de Friburgo, com as pontes de riço tabuado, as grossas fortalezas, roqueiras, as ruelas pitorescamente ensombradas de árvores e regadas de águas cantantes. (...)

Maurício, da praia, contemplava, orgulhoso, o panorama soberbo. Com um sorriso, o coração inflamado, não pode reprimir-se:

- Como isto é belo, Carlos Turlon! Como é formosa esta terra! É a mais formosa terra do mundo... (SETÚBAL, 1957, p. 12 e 13).

A partir do título do livro, inferimos que Maurício de Nassau seja o personagem principal da história. Contudo, não é exatamente assim. O Príncipe de

⁴⁷ SETÚBAL, Paulo. *O Príncipe de Nassau*. SP: Saraiva, 1957.

Nassau, efetivamente, só se apresenta na trama como um príncipe figurativo: usufruindo os deleites de seu Palácio, promovendo festas e cavalhadas, recebendo amistosa e indistintamente amigos, aliados e “inimigos”.⁴⁸ O lado do comandante, do estadista, daquele que toma decisões, quase não aparece.

Sobressaem-se, no romance, outros personagens históricos como André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira, Gaspar Dias Ferreira, D. Ana Pais, Carlos Turlon, o próprio Frei Manuel do Salvador, cuja personalidade, aliás, afigura-se, neste romance, bem diversa da que encontramos em *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra e em textos históricos. Além desses personagens, aparecem ainda os personagens Rodrigo Mendanha e Carlota Haringue, cujo fictício relacionamento amoroso caminha mais ou menos paralelo aos episódios históricos.

Observamos, nesse livro, uma tomada de posição pelos portugueses. Fazem-se presentes, no romance, de modo bem enfático, sentimentos de nacionalidade e de patriotismo. Esse sentimento nacionalista inicial, porém, ainda muito modesto, identifica-se com a colonização portuguesa. Como associar um sentimento nacionalista para com o Brasil, sendo, ao mesmo tempo, conivente com a permanência deste como colônia de Portugal? Na narrativa aparece muito a frase: “Fulano é brasileiro.”. Mas, além de ser natural do Brasil, o que significava, naquela época, naquele contexto, *ser brasileiro*? Ainda não existia uma nação, nem

⁴⁸ Entre outros: André Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira.

mesmo um forte desejo de independência, como no caso da Inconfidência Mineira. O que existia aqui era um povo ainda em formação e muitas disputas por terras e lucros.

A respeito de Calabar, encontramos uma referência já quase no final do livro, no capítulo 17. Aqui o conceito sobre Calabar em muito se assemelha ao presente no poema dramático de Agrário de Sousa Menezes, considerando-se a traição do alagoano incontestável. Vale a pena conferirmos o trecho do romance concernente a Calabar:

- Estamos hoje muito bem vingados!

- ?

- Sim, senhor! Vingados da traição de Calabar...

- Que mulato infame, atalhou Rodrigo vivamente; aquele, sim, aquele é que foi a causa dos nossos males...

- É verdade, concordou Vidal; se não fosse Calabar, hoje, certamente, não havia flamengos no Brasil. Foi ele quem deu ganho de causa aos de Holanda. Os belgas não conheciam a terra. Estavam sendo dizimados pelas nossas guerrilhas de emboscadas. Ia entre eles grande desânimo. Mas eis que Calabar os conduz pelos matos, mostra-lhes os atalhos, os esconderijos, a região inteira, palmo a palmo. Só então, com a ajuda do miserável, é que os invasores conquistaram definitivamente o Brasil. Mas, Calabar era um mestiço. Um filho de negro e índia.⁴⁹ Tipo à-toa a quem Mathias de Albuquerque ameaçou de açoitar. Foi diante dessa ameaça, temendo a surra, que o caco desertou para os invasores. Não podia haver alma tão inferior. Era uma escória. No entanto – é preciso dizer – Calabar desertou por

⁴⁹ Sobre a raça dos pais de Calabar encontramos muitas divergências tanto em textos literários, como em textos históricos. Muitos dizem que o pai era um português branco. Sobre a mãe, afirmam uns, que era negra, outros, que era índia. Calabar seria, portanto, ou mulato ou mameluco. No romance em questão, sendo filho de negro e índia, Calabar seria cafuzo. Outros, sugerem que a mãe era mestiça de negro com índio. O certo é que Calabar era mestiço.

simples assomo de vingança, sem receber uma só placa, sem se vender. Mas Hoogstraten? Um flamengo! Um branco! É um homem desses, veja lá, um oficial graduado, que hoje se vende por dezoito mil cruzados! Francamente, meu caro, é uma traição mais vil que a traição de Calabar...

(SETÚBAL, 1957, p. 224 e 225)

Calabar era um “traidor”, uma “escória”, “não podia haver alma tão inferior”, mas, *pelo menos*, ele “era um mestiço”. *Podia trair, era até esperado*. Porém, “um branco”? Um “oficial graduado”?! Conforme podemos verificar, neste cotejamento entre “traidores”, procura-se justificar a “traição” de Calabar, mais ou menos como em *Calabar* de 1858, através da “impureza” do sangue, como já frisou Stegagno-Picchio.

Os grandes heróis do romance são exatamente aqueles da historiografia oficial: André Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira. Além de, a cada um, ser dedicado um capítulo, estão lá, ambos devidamente condecorados, no final do romance:

André Vidal partiu para Portugal levar ao Rei a notícia suprema. João Fernandes, pouco depois, também partia para lá. Receberam ambos, da munificência real, assinaladas mercês. Fernandes Vieira foi agraciado com a alcaidaria de Pinhel e as comendas de Torrada e Santa Eugênia da Ala; foi nomeado Capitão-General de Angola e governador da Paraíba. André Vidal foi agraciado com a comenda de S. Pedro do Sul, as alcaidarias de Marialva e de Moreira; foi nomeado Capitão-General do Maranhão, e, logo depois, Capitão-General de Pernambuco.

Tal foi o epílogo dos dois grandes heróis da guerra holandesa. (SETÚBAL, 1957, p. 256)

Felipe Camarão (Poti) e Henrique Dias também participam da história de Paulo Setúbal como “heróis”, mas não recebem o mesmo destaque que os outros dois, embora, historicamente, tenham participado mais ativamente das lutas contra a Invasão Holandesa, combatendo ao lado dos portugueses. Como sabemos, as únicas “mercês” que eles alcançaram foram suntuosos (e ilusórios) títulos. Para Camarão, os portugueses concederam o título de Governador e Capitão-Mor de Todos os Índios da Costa do Brasil e, para Henrique Dias, o título de Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos de Pernambuco. Mas, afinal de contas, eram *apenas* um *índio* e um *negro*...

O Príncipe de Nassau não está presente na lista dos romances históricos de Seymour Menton. Não temos receio, contudo, de considerá-lo como um romance histórico tradicional. Não há nesse romance intenção de se questionar a história; na realidade, o livro pretende apresentar, não a história “despojada de seus atavios”, como nos diz o autor, mas uma *história sedutora*, na qual tenha lugar “a lenda, o fato curioso, a anedota interessante, o episódio novelesco”:

“Sacudir um pouco essa indiferença, contribuir com qualquer esforço, um grão de areia que seja, para que o povo se interesse pela sua história, eis o ferrão que me aguilhoa a publicar este novo romance. O Príncipe de Nassau, assim como o tracei, não tem outro intuito senão o de por ao alcance de toda gente, com a amenidade de que fui capaz, um período quase selvagem, mas interessantíssimo, que há muito já se fôï.” (SETÚBAL, 1957, p. 5)

Outro fator que contribui para nossa classificação trata-se do episódio de amor, já mencionado, entre os personagens Carlota e Rodrigo, típico do RHT⁵⁰, esse relacionamento amoroso, todavia, não fica em primeiro plano na narrativa de Setúbal; nivela-se, na verdade, aos fatos históricos expostos.

Em 1974, já no mesmo período de *Calabar, o elogio da traição*, Calabar emerge nas *Poesias* de Jorge de Lima. Eis o poema na íntegra:

CALABAR

DOMINGOS Fernandes Calabar

eu te perdô!
Tu não sabias
de certo o que fazias
filho cafuz
de sinhá Ângela do Arraial do Bom Jesus.
Se tu vencesse Calabar!
Se em vez de portugueses,
- holandeses !?
Ai de nós!
Ai de nós sem as coisas deliciosas
que em nós moram:
redes,
rezas,
novenas,
procissões,
e essa tristeza, Calabar,
e essa alegria danada, que se sente,
subindo, balançando, a alma da gente.
Calabar, tu não sentiste

⁵⁰ RHT: Romance Histórico Tradicional

essa alegria gostosa de ser triste!⁵¹

Verificamos nesse poema, antes de tudo, um verdadeiro louvor à tão singular melancolia portuguesa herdada pelos brasileiros. Neste elogio, fica a “confirmação do erro” de Calabar, seguida do “perdão do poeta”. *Ele* não sabia. Não imaginava que sem os portugueses não sentiríamos a “alegria gostosa de ser triste”.

Doze anos depois de escrita a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, é a vez do escritor Lêdo Ivo retomar o tema de Calabar. Publica, em 1985, o poema dramático *Calabar*. Com um ritmo semelhante ao poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *Calabar* de Lêdo Ivo associa, na realidade, duas temáticas: a questão do turismo no Nordeste, na qual se fala sobre a existência de um Nordeste “maquiado” e outro realístico e a “defesa” de Calabar. Neste poema também se observa um claro posicionamento, sendo que agora a favor de Calabar. Vejamos, a respeito, os trechos abaixo.⁵²

O TURISTA

Aqui estou para visitar

o túmulo de Calabar.

Ele traiu nossa Pátria

durante a guerra holandesa

no tempo em que o Brasil

⁵¹ LIMA, Jorge de. “Calabar”. In: *Obra Completa*. RJ: José Aguilar, 1958. (p. 262)

⁵² IVO, Ledo. *Calabar: um poema dramático*. RJ: Record, 1985.

pertencia a Portugal
que pertencia a Espanha.
Pelo menos foi assim
Que aprendi na escola. (p. 14)

O ESCREVENTE

Mas o que diz vosmicê
estrangeiro de S. Paulo,
sobre o Major Calabar,
é tudo, menos verdade.
Mal perguntando, pergunto
a quem traiu Calabar?
a que pátria trai aquele
que não tem pátria nenhuma
e é soprado em toda parte
como o vento e a espuma? (p. 15)

UMA VOZ

Calabar não mora
na história escrita
de qualquer cartilha
que ensina o menino
a ser mentiroso
desde pequenino.
Que ensina o garoto
a crescer com medo
de abrir a boca.
Que ensina o silêncio
em lugar do grito,
aconselha o recuo
em lugar do avanço,
garante que o covarde
é melhor que o bravo. (p. 31)

UMA VOZ
Calabar mora no túmulo
secreto dos guerrilheiros.
Mora na cova escondida
dos que morreram querendo
mudar a ordem do mundo.
Seus restos esquartejados
Estão dispersos na vala
Dos desaparecidos
Que, embora pertençam à morte,
Ainda pertencem à vida,
Vivos enterrados
Enterrados vivos.
(p.33).

Como podemos notar, no poema de Lêdo Ivo, Calabar não é considerado traidor, pelo contrário, ele estaria mais próximo da figura do herói. As razões dessa visão defensiva não estão explícitas na obra. É possível inferir, porém, que, conforme o ponto de vista do poema, não se podia falar em Pátria na época da Invasão e que valia a pena arriscar outra sorte. Ressaltamos que este poema dramático não se caracteriza como um drama histórico. Apesar de abordar o personagem histórico de Calabar, a ação do texto de Lêdo Ivo não se passa no período da Invasão (século XVII), mas sim no presente (século XX). A referência ao período holandês e, em especial, a Calabar inicia-se a partir da curiosidade do turista de São Paulo que veio conhecer o Nordeste.

Além das obras sumariamente aqui comentadas, deparamo-nos com referências a outras obras que possuem como tema a Invasão Holandesa. Entre estas: algumas se referem mais ao próprio Calabar⁵³; outras, ao conde Maurício de Nassau e outras, às guerras holandesas, seja como tema principal ou secundário.⁵⁴

⁵³ Não incluímos aqui o romance *Calabar* de Mendes Leal Jr., de 1859, por se tratar de autor português.

⁵⁴ Ver anexo 1

III - CALABAR NA NOVA FICÇÃO HISTÓRICA

*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.*⁵⁵

Atentando contra as razões do Estado, da Historiografia Oficial e de qualquer sistema repressor, Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra retomam o assunto “Calabar” em pleno regime militar. O tema histórico da Invasão Holandesa, tratado anteriormente em romances e dramas históricos, sofre evidente processo de dessacralização no texto inovador de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar, o elogio da traição*.

Analisando a “Vertente Crítica” da obra de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Meneses considera: “Há de se estudar em *Calabar* a tentativa de desmistificação da História do Brasil – e uma dessacralização da História em geral – feita através da sátira, por vezes impiedosa.”⁵⁶ Com efeito, *Calabar*⁵⁷

⁵⁵ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 106

⁵⁶ MENESES, Adélia B. de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. SP: Ateliê, 2002, p. 171.

⁵⁷ A partir daqui, para efeito prático, sempre que empregarmos o termo *Calabar* estaremos nos referindo especificamente à peça teatral *Calabar, o elogio da traição* de Chico Buarque e Ruy Guerra.

é um texto provocativo, instigante e “mal-comportado”, como bem adjetivou o diretor da peça Fernando Peixoto. Não sem uma boa dose de humor, a peça desmistifica valores e, em especial, põe em xeque o conceito abstrato de traição.

Se, como mostramos no capítulo anterior, surgiram diversos retratos de Calabar na literatura: um Calabar “traidor”, “infame”, de sangue mestiço, *conseqüentemente*, “impuro”; um Calabar que deserta por motivos de patriotismo (supondo que o domínio holandês fosse melhor) e orgulho (para ser respeitado, admirado e valorizado); um Calabar quase herói que “não mora na história escrita”, mas “na cova escondida dos que morreram querendo mudar a ordem do mundo” (Ivo, 1985, p. 33); que Calabar encontramos na obra de Chico Buarque e Ruy Guerra?

A resposta à pergunta acima colocada, constitui, na verdade, o coração mesmo de nosso trabalho. Ao questionar as versões históricas já instituídas, *Calabar* termina por se aproximar de uma nova modalidade literária, como já aventamos no final do capítulo 1: o Novo Romance Histórico latino-americano. Portanto, ultrapassando as fronteiras dos gêneros literários, ou seja, transpondo as características do NRH ao drama, vejamos porque *Calabar, O Elogio da Traição* pode ser considerado um modelo do “novo drama histórico”.

1. Dessacralização de versões históricas: recontando Calabar

*O traidor se chama Calabar.
Outros terão levado segredos,
Outros terão levado propinas,
Mas esses sabem se portar
Outros terão se sujado as calças,
Outros terão delatado amigos,
Mas esses voltam pra jantar. (...)
O traidor se chama Calabar.
Claro, claro, claro, claro.
O melhor traidor é o que se escala,
Corpo pronto para a bala,
Se encurrala, se apunhala
E se espeta numa vala.
Se amarrota e não estala
E cabe dentro da mala,
Se despeja numa vala
E não se fala na sala.⁵⁸*

Focalizando a figura histórica de Calabar, João Felício dos Santos, como vimos, selecionou para o seu romance, *Major Calabar*, os primeiros anos da Invasão Holandesa. Já em *O Príncipe de Nassau*, Paulo Setúbal elegeu a culminância e a decadência do período holandês, destacando, deste modo, o conde de Nassau e, principalmente, a Insurreição Pernambucana que, nas suas palavras, “foi épica”. Os autores de *Calabar*, por sua vez,

⁵⁸ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 53 e 54.

recortaram dois momentos das Guerras Holandesas: primeiramente, enfatizando o personagem de Calabar, a história transcorre no ano de 1635; em seguida, a peça contempla os anos de 1637 a 1644, abrangendo, precisamente, o governo de Nassau. Esses dois momentos correspondem respectivamente ao 1º. e 2º. atos da peça.

Assim, de forma bem sucinta, desenrolam-se no primeiro ato: a maquinação da cilada a Porto Calvo, na qual Calabar é capturado; o diálogo entre o comandante holandês e Mathias de Albuquerque sobre as cláusulas da rendição dos holandeses e a execução de Calabar. No segundo ato, o leitor/espectador é “transportado” à chegada solene e delirante (regada a “um frevo rasgado”) de Maurício de Nassau. Seguem-se algumas medidas do Conde de Nassau como governador do Brasil holandês; a notícia da Restauração do trono português e as comemorações do fato; a morte de Sebastião de Souto, delator e responsável pela morte de Calabar, e a partida de Nassau.

Esses acontecimentos, acima sinteticamente expostos, desdobram-se em *Calabar* de forma bastante singular. Os fatos históricos temperados com ironia mordaz revelam postura crítica e reflexiva e claro questionamento sobre a traição. Os autores não se intimidaram em recorrer ao expediente da paródia. De instante em instante, notamos em *Calabar* a presença de trechos ou

referências de outros textos literários ou históricos e todos esses fatores coadunam-se às características do NRH.

Lançando mão, portanto, da lista de características do NRH organizada por Fernando Ainsa e já aqui mencionada no capítulo 1, podemos observar, desde logo, a presença de duas dessas características no texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra:

- O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história.
- A releitura proposta impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo o que foi negado, silenciado ou perseguido pela história. (*Apud* ESTEVES, 1998, p. 133)

A História, como produção humana que é, não se constrói inocentemente. Não é a verdade que ela revela, mas pontos verdadeiros mergulhados em pontos fictícios, frutos de memórias; memórias, por seu turno, fragmentadas, inventadas, esquecidas... Entretanto, nada disso é novidade. Sobre a verdade, aliás, os historiadores sabem que não é possível capturá-la pura. Conforme nos assevera Peter Burke, no texto “A história como memória social”:

Lembrar o passado e escrever sobre ele já não parecem poder ser consideradas atividades inocentes. Nem as recordações nem as histórias nos parecem objetivas. Em ambos os casos estamos a aprender a estar atentos à seleção consciente ou inconsciente à interpretação e à distorção.

(BURKE, 1992, p. 236).

Não obstante, permanece ainda, em nossa cultura, uma história prepotente, detentora de muitas “verdades” e, sobretudo, parcial: falamos da História oficial.⁵⁹ É essa história que vai relatar, desde os bancos de escola, o episódio da Invasão Holandesa no Brasil sob a óptica da colonização portuguesa. Aqui, a narração dos fatos históricos assume um aspecto bipolar. Do lado do mal, estão os invasores, os hereges holandeses, e, do lado do bem: portugueses, espanhóis, nativos de diferentes raças todos lutando juntos para *defender o Brasil*. E, no meio de toda essa história, *um* traidor: Domingos Fernandes Calabar.⁶⁰

Sabemos, contudo, que essa versão maniqueísta do passado não corresponde à realidade, pelo contrário, são inúmeras as nuances dos fatos históricos. Na época da Invasão, longe de se falar em um país independente, o Brasil era apenas uma colônia, ou colônia de uma quase colônia já que Portugal, por sua vez, encontrava-se sob o jugo da Espanha. Na verdade, a questão concernente aos holandeses era uma questão de quem ficaria colonizando o Brasil. A propósito, esclarece Fernando Peixoto, em uma espécie de prefácio:

⁵⁹ Quando, em nosso estudo acerca da peça *Calabar*, falamos sobre a “dessacralização da história”, referimo-nos à versão mais tradicional e conservadora da história oficial.

⁶⁰ Felizmente, verifica-se atualmente mudança significativa no ensino de História. Os livros e manuais do ensino fundamental e do ensino médio já apresentam caráter mais crítico e menos parcial acerca da história do Brasil.

A batalha é travada em nome da libertação do país e da defesa do catolicismo. Na verdade é travada pelo poder, pelo lucro. Aos brasileiros restava a possibilidade de escolher um lado ou outro. Os interesses econômicos determinavam as opções. Traição era uma atitude cotidiana, aliás implícita na própria colocação do problema: defender Portugal ou defender a Holanda significava uma traição ao Brasil. (PEIXOTO, 2000, p. 18).

Podemos falar também em um conflito de classes. Com os holandeses, criou-se uma modesta classe urbana, os senhores de engenho já não eram os únicos que possuíam capital. Portanto, muitos lutavam para que o próprio sistema econômico permanecesse. Inúmeras eram as “bandeiras” defendidas. Entre holandeses e portugueses, os nativos escolhiam apoiar o que se lhes mostrava mais conveniente e, assim, trocava-se de lado constantemente. Na peça, o personagem Sebastião de Souto ilustra muito bem esse “hábito” da época:

(...) Por que holandês? Não sei. Vai ver que eu gostei do colorido. (...) Achei normal me bandear, com todo um batalhão de flamengos, pro lado dos portugueses, porque estavam pagando em dia. Um ano depois, quando o mesmo batalhão desertou de volta pros holandeses, a troco de perdão e de soldo dobrado, achei normal voltar também. Tornei a mudar outras vezes, por acaso, por carne-de-sol, por dívida de jogo, por questão de mulher.

(GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 64).

Apoiando os portugueses, estavam o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão. Na peça, questiona-se até que ponto, não estavam, por seu

turno, traindo suas origens, suas raças. Observemos, abaixo, as contendas entre Bárbara, Henrique Dias e Camarão:

DIAS. Escuta moça. Meus pais foram escravos e eu sofri na carne a chibata e a humilhação. Mas disse que ia vencer e venci. E daqui eu saio pra seguir vencendo, até que não sobre um holandês nesta terra de Deus. E quando a guerra acabar, bem, aí serei um homem respeitado.

BÁRBARA. Senhor de muitos engenhos e com seus próprios escravos.

DIAS. Por que não? A minha dinastia começa comigo mesmo. E lhe garanto uma coisa: filho meu não vai conhecer chibata nem humilhação. Meus filhos vão ser quase iguais aos brancos. (...)

CAMARÃO. De todos os lados é uma guerra de brancos. Mas foi o português quem me deu o uniforme, o mantimento e o Evangelho. E daqui eu saio com ele até o fim da guerra.

BÁRBARA. Eu sei de índios que lutam a luta dos índios. A luta contra os brancos.

CAMARÃO. A luta contra o tempo. Minha raça começou a morrer no dia em que o primeiro civilizado botou o pé nas Américas.

GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 61 e 62.

Ficam patentes os motivos pelos quais ambos os guerreiros combatem, não se trata aqui de defender nobres pendões como o amor à terra ou ao povo. Dias e Camarão, na peça, são movidos por razões individualistas.

No trecho da peça em que ocorre a execução de Calabar, um oficial diz a seguinte sentença: “Que seja morto de morte natural para sempre na forca... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos...” (Guerra, Holanda, 2000,

p. 55). O que leva o leitor a perguntar-se: a que Pátria, a que Rei, a que Senhor Calabar traiu?

O que se constata em *Calabar* é justamente esse questionamento, essa releitura crítica da história. A propósito, em considerações sobre essa revisão histórica, Leticia Malard pondera que “a reconstrução do velho é uma faca de dois gumes” (Malard, 1996, p. 144). Na esteira da autora, Roberto Esteves esclarece:

Pode-se, também nessas reconstruções das utopias do passado, transmitir uma idéia falsa do momento ficcionalizado.(...) Ao querer denunciar as arbitrariedades cometidas ao longo de nossa história, pode-se estar idealizando certos personagens ou acontecimentos históricos. (ESTEVEES, 1998, p. 140)

Este deslize não se verifica em *O elogio da traição*. Neste texto dramático não se reabilita e nem se condena Calabar. Conforme afirmou Maria do Carmo Lanna Figueiredo: “Não será objeto de questão, na obra em pauta, o fato de Calabar ser ou não traidor, e sim o estreito limite que une/separa a traição do heroísmo.” (Figueiredo, 1999, p. 65). Por conseguinte, sem rigorosamente tomar partido, os autores deste drama histórico assumem uma postura crítica. Contestam a versão divulgada pela história e, de certa forma, dão voz àquele que foi silenciado e perseguido. Entretanto, ressaltamos que mesmo esta voz advém de outras vozes. Na peça, Calabar não tem voz, na verdade, como diz Figueiredo, ele “não se personifica”. Calabar existe por

intermédio dos outros personagens, em especial, através de Bárbara. Esta estratégia, altamente perspicaz, sugere uma referência às perseguições e às censuras que os próprios autores da peça, por seu turno, sofreram por parte do regime militar. Em uma consideração bastante pertinente, os autores do texto “Chico sob a ótica internacional” afirmam:

O fato de Calabar nunca aparecer em cena reflete a mensagem de que, historicamente, ele é ‘invisível’ no sentido de ficar ao lado daqueles que têm sido ignorados pela História. Ao mesmo tempo, ele representa os desaparecidos, aqueles que, tendo lutado por causas progressistas, foram rotulados como traidores e assassinados pelo regime. (GINWAY, PERRONE, TARTARI, 2004, p. 221).⁶¹

Calabar foi calado, silenciado em todos os sentidos. Relatam os historiadores que a rápida execução do desertor não se deveu apenas a uma questão de vingança, mas também a um aspecto prático: evitar que Calabar dissesse *alguma coisa comprometedora* já que “os grandes culpados não estavam na arraia-miúda” como teria afirmado o próprio Calabar na sua confissão ao Frei Manuel do Salvador. Até mesmo as últimas palavras antes da execução, direito tradicional de todo condenado à morte, foram proibidas a Calabar. Além disso, segundo nos informa a estudiosa Adélia Bezerra de Meneses, os portugueses promulgaram um edito de *Damnatio memoriae*

⁶¹ In: FERNANDES. *Chico Buarque do Brasil*. RJ: Garamond, 2004.

(“execração da memória”). Através deste, o nome de Calabar foi apagado dos registros e proibido de ser pronunciado.

Nesse sentido, a canção “Cala a boca, Bárbara” revela-se bastante significativa:

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

(GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 32)

Na peça, Bárbara é a “voz possível” de Calabar. Não obstante, mais uma vez, deparamo-nos com o cerceamento do discurso. Tanto no título da canção, como no refrão, lá está a voz imperativa: “Cala a boca, Bárbara”. Acerca de tão densa canção, a professora Adélia Bezerra de Menezes realizou uma arguciosa análise, desnudando jogos de linguagem e diferentes leituras. Passemos a palavra à estudiosa:

Ela nunca o chama, nessa canção, pelo nome: Calabar é o ele a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma, com espantosa nitidez, como uma constelação, à força da repetição quase obsessiva do refrão: CALA a boca BÁRbara: CALABAR. Aquilo que Bárbara silencia é o que reponta, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não dito, descobrir-se o dito. Interdito porque foi interditado (por injunções da censura) e interdito porque está dito entre as sílabas das palavras que constituem o refrão. (...) O essencial é aparentemente omitido, mas ele está lá, latejando no coração do discurso. A partir daí, a própria palavra Calabar, reinventada, passa a condensar em si o ‘Cala a boca’ que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram.⁶²

⁶² MENESES. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 124.

Além disso, a autora também explora as diferentes metáforas que a canção suscita. À imagem da terra, sobrepõe-se o corpo feminino com todas as suas curvas e fendas. Sendo que a “terra” dessa “terra/mulher” refere-se tanto ao local onde se vive, como à “terra pátria, pela qual vale a pena lutar”. Assim, ao teor erótico da canção fundem-se o caráter telúrico e o político.

2. Invasão ou Ditadura: a Roda-viva da Traição

*Por que é que ele foi pra lá?
Era um mulato alto, pêlo ruivo, sarará.
Guerreiro como ele não sei mais se haverá.
Onde punha o olho, punha a bala.
Lia nas estrelas e no vento.
Sabia dos caminhos escondidos,
Só sabidos dos bichos desta terra
De nome esquisito de falar. (...)
Era um mameluco louco, pêlo brabo, pixaim,
Com dois olhos claros de assustar.
Capitão aqui, lá fez-se major.
Levou o seu saber para os flamengos
E nem sei se cobrou o que era de cobrar.
Eu lhe ofêreci o meu perdão
Em ouro, engenhos e patente
Se quisesse voltar.
E, afoito, o rebelde, em língua de serpente,
Mandou-me recusar.
Como um bicho esquisito destas terras
Que pensa dum jeito impossível de pensar.⁶³*

⁶³ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 31 e 32.

Em seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, Seymour Menton também apresenta, por sua vez, uma relação de seis características distintivas do NRH. Vejamos o que expressa a primeira característica dessa relação:

1. La subordinación, em distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas em los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. (...) Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir. (MENTON, 1993, p. 42).

As idéias acima mencionadas são provenientes, portanto, dos contos de Jorge Luís Borges e se apresentam de forma explícita, ainda que em contos repletos de artimanhas.

O curto e denso conto *Tema do traidor e do herói*, por exemplo, trabalha com o impedimento de se conhecer a “verdade histórica” acerca do herói irlandês Fergus Kilpatrick, misteriosamente assassinado. Traidor da conspiração por ele mesmo presidida, Kilpatrick arrepende-se de seu ato e tem a oportunidade de se redimir planejando sua própria morte. A execução de Kilpatrick termina por antecipar a rebelião e ele entra para a história como herói. Sua traição só é descoberta por um bisneto, Ryan, que, no final,

acoberta o achado. Assim, como no passado, a verdadeira história continua desconhecida. Além disso, observamos a questão do caráter cíclico da história em vários níveis. Dentre eles, destacamos a intrigante semelhança existente entre os fatos que antecedem o assassinato do conspirador com os que precederam a morte do famoso Júlio César. Ambos teriam recebido, por exemplo, uma carta, que não foi lida, alertando sobre a possibilidade do assassinato. Vejamos o seguinte trecho do conto:

Outras facetas do enigma inquietam Ryan. São de caráter cíclico: parecem repetir ou combinar fatos de remotas regiões, de remotas idades. (...) Esses paralelismos (e outros) da história de César e da história de um conspirador irlandês induzem Ryan a supor uma secreta forma do tempo, um desenho de linhas que se repetem. (BORGES, 1998, p. 553).

Essas mesmas idéias vão estar presentes em contos e romances históricos de outros autores como na obra de Carpentier, segundo nos informa Menton. Acreditamos encontrá-las também no texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra, contudo, diferente dos contos de Borges, *Calabar* não as apresenta de forma explícita.

Identificamos na peça a idéia da quase “impossibilidade de se conhecer a verdade histórica”, principalmente, através da polêmica que envolve o personagem histórico de Calabar. No decorrer da História, o nome “Calabar” foi adquirindo caráter pejorativo relativo à palavra traição. Essa

impregnação efetuou-se de tal modo que Calabar quase se transformou em sinônimo de traidor. A “traição” do alagoano, entretanto, passa a ser questionada.

A esse respeito, Maria do Carmo Lanna Figueiredo informa-nos que, em 1899, Getz de Carvalho escreve um panfleto com o fito de, não apenas absolver a figura de Calabar, mas “transformá-lo em herói nacional”. Surgem divergências entre os historiadores, segundo assinala a estudiosa: “Até nas biografias que tratam do brasileiro, nota-se a dicotomia: enquanto Assis Cintra, com *A reabilitação de Calabar*, de 1933, quer provar que ele não foi um traidor, Alberto Rego Lins, em *O julgamento de Calabar*, de 1953, defende a tese de sua criminalidade.” (Figueiredo, 1999, p. 64). Até os nossos dias, não se sabe realmente o que levou Calabar a passar para o lado dos holandeses. Ainda hoje se discute a “traição” desse guerrilheiro e essa discussão, como pudemos notar, ecoa nos textos literários. Como vimos, muitos concordam com a condenação de Calabar, alguns procuram reabilitá-lo; outros, chegam mesmo a imaginá-lo como herói. Não obstante tantas teorias, a incerteza permanece.

Outra dúvida a se frisar diz respeito ao desenrolar dos fatos na época da Invasão Holandesa. Não se sabia quem venceria a guerra. Muitos apostaram nos holandeses. E mesmo esta hipótese persistiu como uma

curiosidade histórica. Ficou sempre o “se”: e se a vitória final fosse dos holandeses? Essas questões em aberto parecem convergir para a idéia exposta acima: “la imposibilidad de conocer la verdad histórica”. Contudo, tais indagações não se encontram precisamente no texto da peça, mas nas entrelinhas, no espaço do leitor. No caso do personagem Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra, as incertezas permanecem justamente devido à sua invisibilidade, ou como vimos, à sua não personificação no texto dramático. Assim, como na história, ficamos sem saber por que Calabar mudou de lado. Restam-nos as palavras e também o *silêncio* dos outros personagens.

Se bem atentarmos, tanto o tema da traição, como as incertezas relativas ao futuro presentes no período das Guerras Holandesas, sem dúvida, também permeiam o contexto temporal no qual o texto de *Calabar* foi escrito.⁶⁴ A propósito, observando esse ponto, Maria do Carmo Figueiredo considera: “O clima de intrigas, traições e medo que envolve a peça será aproveitado como imagem do contexto histórico brasileiro de repressão política dos governos militares da década de 70, de forma a mostrar que a situação do passado tendia a se perpetuar, a se reproduzir no presente.”

⁶⁴ O período da Ditadura Militar também se afigurava repleto de dúvidas e incertezas. Em longo prazo, não se sabiam quantos anos aquele governo repressivo perduraria. E, em curto prazo, o medo assolava a todos que se mostrassem *inadaptáveis* ao sistema, servindo-se das palavras de Menton, “os acontecimentos mais inesperados e absurdos podiam ocorrer”. (Menton, 1993, p. 42)

(Figueiredo, 1999, p. 68). Voltamos, portanto, às idéias da primeira característica da lista de Menton, isto é, “o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível”.

Em seu texto sobre Chico Buarque, Fernando de Barros realiza interessante ilação envolvendo os períodos históricos da Invasão Holandesa e da Ditadura Militar. Tecendo considerações sobre *Calabar*, afirma o autor:

Havia na peça uma relação evidente com o país dos militares, e, mais ainda, uma analogia entre Calabar e Carlos Lamarca, o capitão do exército que desertara em 1969 para integrar a guerrilha armada. Líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Lamarca seria morto por agentes da repressão em setembro de 71, encurralado no sertão da Bahia. (...) *Calabar* foi finalmente liberada e encenada em 1980, já fora do contexto que a motivara. Ironicamente, a forma como a censura se deu em 1973 assemelha-se a uma traição ou a uma emboscada, temas da peça. (SILVA, 2004, p. 74 e 75)

Como podemos observar, em *Calabar*, atrelado ao questionamento do que seja traição, está também o caráter cíclico da história, ou seja, certos eventos, certas atitudes que parecem repetir-se na história.⁶⁵

A questão mesma do silêncio opressivo é uma delas. Vimos no item

⁶⁵ Lembrando que não se trata de uma mera repetição. Algumas ações repetem-se mas em outro contexto, com outras pessoas e, portanto, com pontos distintos.

anterior, como o silêncio foi imposto à figura de Calabar antes, durante e depois de sua morte. Este mesmo silêncio repressivo, esta mesma interdição esteve patente no período do regime militar. De acordo com Eni Orlandi: “Já é bem conhecido o fato de que o poder se exerce acompanhado de um certo silêncio. É o silêncio da opressão.”⁶⁶. A propósito, em seu livro *As formas do silêncio*, Orlandi escreve um capítulo específico sobre o silêncio infligido pela censura do Brasil ditatorial. Segundo a autora, a partir da censura, estabeleceu-se, no mesmo período, um “Discurso da Resistência”. Em uma relação de causa e efeito, esse discurso tornou-se inevitável: “os sentidos proibidos ‘transpiravam’ por não importa que signo ‘inocente’.” (Orlandi, s.d., p. 118).

Dentre as diferentes manifestações dessa resistência, apontadas pela estudiosa, está a Música Popular Brasileira, em especial, as canções de Chico Buarque. Assim, a resistência “silenciosa” de Chico Buarque, já presente na sua obra como compositor, permeia também sua dramaturgia. Em *O elogio da traição*, portanto, o silêncio encontra-se relacionado ao passado, especialmente ao desertor Calabar, e ao presente, ligado à Ditadura. As referências ao silêncio são muitas: “Que Calabar seja executado ao som de tambores para que palavras perniciosas não sejam escutadas.” (p. 55) / “O Estado deve usar do seu poder para o calar.” (p. 106) / “Se alguém o ouve

⁶⁶ ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. SP: Unicamp, s.d., p. 104.

falar assim...” (p. 48) / “Cuidado. As paredes têm ouvidos.” (p. 48) / “E não se fala na sala.” (p. 54) / “Minha fortaleza é de um silêncio infame...” (p. 99) / “Cala a boca!” (p. 65)/ “Silêncio...” (p. 107). Não foi por acaso que a peça foi proibida.

Não obstante, em *Calabar*, mais perturbador do que o silêncio, é o caráter cíclico da traição. Na época da Invasão, quem de ambos os lados não dissimulou, mentiu, enfim, traiu alguém ou alguma coisa? Sobre Fernandes Vieira, por exemplo, acatado como herói pelos portugueses, Fernando Peixoto comenta: “Um dos principais líderes da expulsão dos holandeses, João Fernandes Vieira, só assumirá esta postura política após o afastamento de Nassau: no período nassoviano não só admira como colabora com os holandeses.” (Peixoto, 2000, p. 21). Outro exemplo de deserção bastante singular, diz respeito ao caso do jesuíta Manuel de Moraes. No início das Guerras Holandesas, o padre, como Calabar, lutava ao lado dos portugueses. Após a vitória dos holandeses na Paraíba, em 1634, Manuel de Moraes muda de lado, inclusive de religião, convertendo-se ao Calvinismo. Enviado aos Países Baixos, torna-se famoso pregador contra o catolicismo. Casa-se duas vezes. Não se sabe o motivo, mas o padre apóstata resolve mudar de lado outra vez. Deixa a família holandesa e consegue o perdão do Papa. Volta ao

Brasil onde é preso mas, defendendo-se habilmente, termina por retornar ao exército dos insurretos na expulsão dos holandeses.

De acordo com Figueiredo, “ser traidor ou herói na História depende muito da posição de quem a conta, e geralmente quem a escreve são os vencedores” (Figueiredo, 1999, p. 68). Como o silêncio, a questão da traição presente no Brasil-Colônia também se manifesta no Brasil do século XX “num tempo”, como dizia Chico Buarque em *Vai passar*:

(...)
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada da memória
Das nossas novas gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão **distraída**
sem perceber que era **subtraída**
em tenebrosas transações.⁶⁷ (grifos nossos)

Na peça, após a execução de Calabar, Sebastião de Souto afirma em determinado momento:

⁶⁷ No texto “Carnavalização no cancionário de Chico Buarque”, Luciana Eleonora de Freitas Calado chama a atenção para a 2ª. estrofe da canção *Vai passar*, diz a autora: “A alienação e a passividade do povo são conseqüências de um mesmo comportamento que faz parte do momento histórico, a traição. Trata-se de um povo traído por um sistema de governo imperialista que lhe rouba as riquezas sem que ele tenha consciência disso. A idéia de traição é reforçada nas palavras ‘distraída’ e ‘subtraída’, de radical comum, as quais aparecem no final dos versos, obedecendo à mesma medida métrica.” (In: FERNANDES, 2004, p. 281).

Achei bem normal que as grandes nações disputassem o mundo entre si, que alianças se fizessem e se desmanchassem, contanto que os florins, os escudos, as libras e as pesetas continuassem dançando nos cofres da nobreza, dos acionistas, dos agiotas, dos grandes soberanos dessas nações. E continuo achando normal que, qualquer que seja o resultado de todas as guerras, no lixo dessas guerras sobre escravos e miseráveis, gente sem juízo e gente sem princípios, subalternos desleais, como eu, e visionários como ele, na força. (GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 65)

Conforme podemos verificar, as reflexões de *O elogio da traição* configuram-se, na realidade, como cíclicas e atemporais uma vez que ultrapassam o episódio histórico das Guerras Holandesas e mesmo o período da Ditadura Militar, no qual a peça foi escrita.

3. Matizes de uma identidade nacional

*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.⁶⁸*

⁶⁸ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 41

O problema da identidade nacional, presente em *Calabar*, também se encontra relacionado às causas da proliferação do NRH. Para Seymour Menton, “el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas en los tres últimos lustros ha sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América.” (Menton, 1993, p.48).

Sobre esse ponto, Roberto Esteves elucidava:

“A preocupação com a questão da identidade nacional tem sido, ao longo dos anos, um tema recorrente nas várias literaturas latino-americanas, incluída a brasileira. Nos últimos anos, entretanto, tal preocupação tem aparecido associada à utilização da história como matéria ficcionável: esta é uma das marcas principais do Novo Romance Histórico Latino-americano. A busca da identidade passa, então, pela releitura da história tradicional que aparece, muitas vezes, parodiada ou carnavalizada, numa verdadeira sinfonia onde se notam, concomitantemente, várias vozes.” (...) “A aproximação da efeméride (comemoração do V centenário de descobrimento da América), ao aguçar a polêmica sobre o sentido do descobrimento e da colonização, também permitiu uma rediscussão da questão da identidade nesses países (latino-americanos). E os romances históricos proliferaram. (...) O motivo do descobrimento em si, aparece em poucas obras, mas o tema se estende por todo o período colonial, discutindo o sentido da colonização e a formação do povo brasileiro.”(ESTEVES, 1998, p. 144 e 148).

Em *Calabar*, a questão da identidade nacional manifesta-se em diferentes níveis. Primeiramente, o texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra já lida com este assunto só pelo fato de retomar um episódio da

História do Brasil Colônia, especialmente por se tratar da presença holandesa no Brasil. Já assinala a estudiosa Maria do Carmo Figueiredo: “Por problematizar as relações que se passavam, na época, quase que unicamente entre Brasil e Portugal, a presença holandesa na colônia acaba por interferir também num mito aceito e divulgado de nosso imaginário: aquele da imagem de um país harmônico, de uma só língua, um só rei, uma só religião.” (Figueiredo, 1999, p. 60). De fato, a partir da Invasão Holandesa, achavam-se, no Brasil, pessoas de diversas nacionalidades, línguas e religiões, mesmo porque o exército dos holandeses era composto também por franceses, ingleses e alemães. Se acrescentarmos ainda os que já estavam aqui: portugueses, espanhóis, indígenas e os negros trazidos como escravos da África, chegaremos à composição de uma multiplicidade racial. E é justamente desse complexo racial e cultural que se forma a identidade brasileira.

Em se levando mais em conta as três principais raças determinantes da etnia nacional, encontramos na peça mais uma abordagem da identidade nacional. Nesse caso, a simbologia das três raças está associada à outra conhecida imagem, conforme nos esclarece Adélia Bezerra de Meneses: “Os guerreiros Sebastião de Souto (português), Henrique Dias (negro) e Filipe Camarão (índio), no momento mesmo da execução de Calabar, formam um

conjunto que sugere a imagem dos três macaquinhos de marfim: eu não ouço, eu não vejo, eu não falo” (Meneses, 2002, p. 171-172). Eis o que falam os omissos ex-companheiros de Calabar, frente à execução sem julgamento do alagoano:

DIAS. Eu acabei de chegar. Não **vi** nada.

CAMARÃO. Do que é que você está falando? Eu também não **ouvi** nada.

SOUTO. Eu gostaria de poder **dizer** alguma coisa, mas não sei o quê.

(GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 58, grifos nossos)

Deparamo-nos ainda com o tema da identidade nacional nas reflexões instigadas pela peça acerca dos conceitos de pátria e de colonização. Conforme salienta Adélia B. de Meneses: “A peça *Calabar* permite a discussão do nacional como valor não definido; ou como valor negativo. Preocupa-se com a emergência de uma identidade nacional em perspectiva histórica. Em *Calabar* coloca-se a pergunta: o que é a pátria?” (Meneses, 2002, p. 170). Fica, portanto, a indagação sobre a existência de uma “pátria brasileira” no Brasil colonial do século XVII.

Assim também, o leitor/espectador é levado a refletir sobre o significado do que seja “pátria” no período do regime militar. Examinemos, a propósito, a sentença da canção “Fado Tropical”: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.” A verdade é que em se falando sobre Portugal, pretende-se, na realidade, falar sobre o Brasil.

Detentora de várias interpretações, a asserção acima, que na peça é proferida por Mathias de Albuquerque (personagem em conflito de identidade dividido entre Portugal e Brasil), permite uma leitura correspondente ao presente. Neste caso, porém, o termo “ideal” carrega-se de um tom fortemente irônico e a “profecia” adquire um caráter crítico. Afinal, “tornar-se um imenso Portugal”, naquela época, significava seguir os passos de Portugal, ou seja, continuar com o sistema repressivo da Ditadura Militar. Ironicamente, em 1974, derruba-se o regime militar do ditador Marcelo Caetano e Portugal consegue a sua redemocratização.⁶⁹ Uma vez nesse contexto, a frase em questão absorve outro significado nada interessante para os militares do Brasil. A respeito desse assunto, vejamos os comentários do próprio Chico Buarque na transcrição abaixo:

Na época, Portugal ainda vivia debaixo de fascismo, o Marcelo Caetano... e ... *Calabar* mexia um pouco com esse problema. E tinha aquela canção que dizia: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal” e isso era uma ofensa, entende, a Portugal e ao Brasil... Então, quer dizer, eles vestiram a carapuça. Mais tarde veio a Revolução Portuguesa em 74, aí a música já estava proibida e ficou mais proibida ainda. Porque o Brasil tornar-se um imenso Portugal virou uma afirmativa muito subversiva, muito perigosa. E é claro que a Revolução Portuguesa mexeu muito com os brios das pessoas aqui do Brasil. O assunto Portugal

⁶⁹ Movimento que ficou conhecido como “Revolução dos Cravos”.

ficou sendo muito perigoso, muito delicado. Virou um tabu falar de Portugal.⁷⁰

A fim de reconstruir, como diz Esteves, “a identidade abalada pelo momento de crise”, *Calabar* caminha sempre confrontando passado e presente. Na peça, de acordo com Fernando Peixoto, “o passado é revisto com a lucidez de quem vive o presente: com a consciência de quem mergulha na História em busca de uma compreensão do mundo de hoje.” (Peixoto, 2000, p. 19).

4. “Peças” da peça: o jogo intertextual de *Calabar*

*... a terra em si é de muito bons ares, assim frescos e temperados, como os de Entre Douro e Minho (...). Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por bem das águas que tem.*⁷¹

*Nessa terra tão fértil,
Mandioca, aipim, cará,
Abricó e a própria bunda
Se plantar, com jeito, dá.*⁷²

⁷⁰ Transcrição de um trecho de uma entrevista de Chico Buarque feita em 1978 e adicionada ao documentário *Vai Passar* produzido pela Directv (2005).

⁷¹ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta do Achamento do Brasil*. In: LUFT. *Novo Manual de Português*. SP: Globo, 1997, p. 590.

⁷² GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 34. A *Carta* de Caminha, já parodiada por outros autores, entre eles Oswald de Andrade e Francisco Carvalho, é resgatada também pelos criadores de *Calabar*. A pequena

Também constando na lista de Seymour Menton, está outra marca do NRH: “La intertextualidad.” (Menton, 1993, p. 43). Em *Calabar*, a presença desse processo de “absorção e transformação de outros textos”, como diz Julia Kristeva,⁷³ é indiscutível. Basta observarmos o subtítulo da peça, *O Elogio da Traição*, e já adentramos o campo da intertextualidade. De forma alguma casual, a escolha desse subtítulo instala um diálogo imediato com o *Elogio da Loucura* de Erasmo de Rotterdam. Não se trata apenas de uma referência à obra de Erasmo escrita em 1509, mas à própria atitude irônica e audaciosa do filósofo renascentista,⁷⁴ que elege, para narradora de seu texto, a própria “deusa da Loucura”, tecelã de um “impudente auto-elogio”.⁷⁵ Assim, da mesma forma que Erasmo de Rotterdam, os autores de *Calabar* incitam o leitor/espectador a enxergar o mundo sob outros prismas; a se questionar até que ponto o que é ditado e ensinado, é verdadeiro e correto. Além disso, alguns trechos da obra de Erasmo estão literalmente presentes em *Calabar*, como se a “Loucura” do filósofo holandês falasse através do personagem

paródia de Chico Buarque e Ruy Guerra efetua uma retomada irreverente do texto do escrivão português. O toque brasileiro está patente na expressão “com jeito” que remete ao famoso “jeitinho brasileiro”.

⁷³ Apud CARVALHAL. *Literatura Comparada*. SP: Ática, 2001, p. 50.

⁷⁴ Curiosamente, Erasmo de Rotterdam era protegido por Ana de Brosselen, Marquesa de Nassau, da Holanda.

⁷⁵ ROTTERDAN. Erasmo de. *Elogio da Loucura*. SP: Martin Claret, 2004, p 16.

Bárbara. No final do primeiro ato, por exemplo, a viúva de Calabar dirige-se ao público e exclama: “Não posso deixar neste momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais.”(Guerra, Holanda, 2000, p. 69). A partir dessa apropriação, cuja única alteração do texto original é o acréscimo da palavra “covardia”, Chico Buarque e Ruy Guerra atribuem novos significados às palavras de Erasmo no momento em que estas expressam, na peça, a revolta e a impotência de Bárbara perante a execução de Calabar. Essa nova significação, entretanto, não exclui totalmente a primeira, qual seja, a crítica que a Loucura direciona aos homens por estes nunca lhe reconhecerem a importância. Ambas as obras procuram refletir acerca de conceitos negativamente estereotipados: loucura e traição. Dependendo da leitura prévia do leitor, o diálogo intertextual permanece.

A propósito, Angela Gutiérrez, tecendo considerações acerca de outra apropriação desse título peculiar (dessa vez por Vargas Llosa em *Elogio de la madrastra*), comenta a respeito da obra de Erasmo:

O título original dessa obra, *Moriae Encomium*, já estabelece dubiedade através do jogo de palavras: elogio da loucura ou elogio de More (transcrição latina do nome de Thomas Morus, em cuja casa Erasmo iniciou o livro). (...) Parece lógico elogiar a loucura? Não estaria instituída uma contradição dentro do próprio título? No texto da obra de Erasmo, no entanto, a loucura é identificada com a semente e a fonte da vida, com o

prazer e a infância, com a velhice, com o impulso às artes, com a paixão e, ainda, com o esquecimento.⁷⁶

Assim também, verificamos na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra uma postura encomiástica à traição/loucura de Calabar. Falas diversas de diferentes personagens (incluindo inimigos) promovem verdadeiros elogios à figura do guerrilheiro desertor, sendo que em alguns casos o elogio só é percebido no contexto da obra. Dissemos acima “traição/loucura” pois a “traição” de Calabar é textualmente comparada à loucura:

BÁRBARA. Ah, agora está explicado. Você nunca entendeu a luta de Calabar. Nem podia entender, porque você está louco.

SOUTO. Não, a minha loucura é a lucidez. Louco é quem faz perguntas que não pode responder. Ou porque não sabe a resposta, ou porque o preço da resposta certa é o preço da própria vida. Se tem um louco nesta história, o seu nome é Domingos Fernandes Calabar.

BÁRBARA. Basta! Você está proibido de pronunciar esse nome!

SOUTO. Louco, sim! Calabar era um louco! Porque de uma dúvida ele fez uma certeza!

O caso de Mathias de Albuquerque revela-se muito interessante, ele nutre verdadeiro ódio a Calabar, mas quando a este se refere, termina, de certa forma, elogiando-o. E esse elogio sempre é feito através de textos literariamente mais trabalhados (detalhe formal, mas relevante numa peça

⁷⁶ GUTIÉRREZ, A. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Fortaleza: Ed. UFC, 1996, p. 112-113.

como esta em que quase tudo, *senão tudo*, é proposital). Vejamos, por exemplo, a passagem abaixo:

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 para deixar
O meu nome na História.
Com meus vermes e mazelas,
Eu condeno Calabar. (...)
Para ser mais do que eu sou
Nestas guerras de Holanda,
Para que Mathias de Albuquerque lembre um nome
Que dói mais do que anda,
Só me resta a esperança de um traidor
Ligado ao meu destino.
Só me resta esperar e até querer
Que tudo fãe 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,
É bom pensarem duas vezes, porque, ainda mesmo assim,
Com a Holanda, a Espanha e toda a intriga,
Eu sou aquele que custe o que custar,
Acerta o laço e tece o fio
Que enforca Calabar. (Guerra, Holanda, 2000, p. 49-50).

No trecho como um todo, podemos verificar a presença de um certo tom grandiloqüente, o uso mesmo de rimas, ainda que não em todos os versos. No entanto, sendo a peça um texto dessacralizante, observamos a justaposição de vocábulos semanticamente mais nobres com outros tidos como mais vulgares (“glória bagatelas” / “História” / “vermes e mazelas” / “destino” / “tino, tutano”), provavelmente denunciando, em um segundo plano, uma ridiculização do discurso de Mathias de Albuquerque: não exatamente do que ele fala, mas do *como* ele fala.

Outra modalidade intertextual presente no texto dramático de *Calabar* diz respeito às paródias. Em especial, a *adaptação* de alguns ditados populares. Aliás, já é conhecida na obra de Chico Buarque essa desconstrução de provérbios, como na canção, de 1972, *Bom Conselho*:

Ouçã um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança
Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar
Corro atrás do tempo

Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade

(Holanda, 1989, p. 99)

A propósito, tecendo comentários acerca do trabalho de Chico Buarque com a palavra, Adélia Bezerra de Meneses considera:

Esse artesão verbal quer buscar sua fonte na “boca do povo”, tentando captá-lo através dessa pulsação profunda de sua vida, que é a fala. Daí a utilização tão freqüente do lugar-comum, dos ditos, dos provérbios, das frases feitas. No entanto, Chico não os utiliza passivamente, mas age ludicamente: parodia, transgride, cria trocadilhos, frustra expectativas montadas, os faz viver. (Meneses, 2002, p. 198).

Na peça, encontramos um procedimento similar. Vejamos dois casos: após a rendição de Porto Calvo e a entrega de Calabar, quatro personagens debatem sobre quem deveria ser tachado de traidor:

MATHIAS. (...) E você, que é que tá parado aí com essa cara?
SOUTO. Sebastião de Souto, às suas ordens.
MATHIAS. Ah, sim, já sei, você é o traidor. Parabéns, belo serviço, rapaz. Você tem futuro!
CAMARÃO. À saúde do nosso traidor!
FREL. Não. Quem trai a Holanda protestante não trai o Papa.
CAMARÃO. Traidor que trai traidor tem cem anos de louvor. (p. 48)

Um pouco mais adiante, na página 50, Mathias de Albuquerque pede ao frade que tome a confissão de Calabar:

MATHIAS. Antes ou depois da confissão, ou mesmo durante, procure assegurar-se de que ele não carrega para o túmulo alguma informação do interesse geral, que eu represento.

FREI. O segredo da confissão é inviolável, Governador!

MATHIAS. E como tal será respeitado. A Deus, as coisas da alma, ao Estado as informações de guerra. (p. 50)

Nas citações acima transcritas, são explícitas as referências, respectivamente: ao ditado popular “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão” e à passagem do Novo Testamento que diz: “Daí, pois, a César, o que é de César, e a Deus o que é de Deus.”. Ao reescrever esses adágios, os autores instauram na peça, mais uma vez, o jogo intertextual, a leitura dupla. Semelhante ao efeito de refração e reflexão da luz no vidro,⁷⁷ verifica-se em *Calabar* uma superposição de textos: visualizamos, a um só tempo, o provérbio *adaptado* e o original e, como resultado dessa simbiose, a sátira.

Do mesmo modo, o próprio sistema repressivo do regime militar apresenta-se parodiado em *Calabar*. Exemplo disso é a paródia do Decreto-

⁷⁷ A sobreposição de imagens

Lei Nº. 477 - de 26 de fevereiro de 1969. Observemos alguns incisos do artigo primeiro do decreto em questão:

Art 1º Comete infração disciplinar o professor, aluno, funcionário ou empregado de estabelecimento de ensino público ou particular que:

I - Alicie ou incite a deflagração de movimento que tenha por finalidade a paralisação de atividade escolar ou participe nesse movimento;

III - Pratique atos destinados à organização de movimentos subversivos, passeatas, desfiles ou comícios não autorizados, ou dele participe;

IV - Conduza ou realiza, confeccione, imprima, tenha em depósito, distribua material subversivo de qualquer natureza;

VI - Use dependência ou recinto escolar para fins de subversão ou para praticar ato contrário à moral ou à ordem pública.

Em outras palavras, estava proibida qualquer atividade política a professores, estudantes e funcionários. No popular, como nos informa Adélia Bezerra, o Decreto nº. 477 assumiu o seguinte preceito: “trabalhador trabalha, professor leciona, estudante estuda”. (Meneses, 2002, p. 19). Confrontemos agora esse preceito com as palavras do Consultor, na despedida de Nassau em *Calabar*:

ESCRIVÃO. Alteza, se me permite expressar meu sentimento...

CONSULTOR. Silêncio... Escrivão não sente. De agora em diante, neste Brasil, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, censor censura, ator atua etc...etc...etc... (p. 107)

A paródia, nesse caso, constitui quase um anacronismo, obviamente proposital, já que as categorias “estudante”, “censor” e “ator” pertenceriam mais ao contexto da Ditadura Militar do que ao período do Brasil Holandês no século XVII.⁷⁸

Embora permanecendo no campo da intertextualidade, encontramos, em *Calabar*, outra característica bem específica do NRH, dessa vez da relação de Fernando Ainsa: “A historicidade do discurso ficcional pode ser textual e seus referentes documentar-se minuciosamente, ou, pelo contrário, a textualidade pode revestir-se das modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de textos historiográficos como crônicas e relações.” (*Apud* Esteves, 1998, p. 133).

No caso do romance histórico tradicional, prevalece o ficcionismo, ou seja, os autores geralmente realizam suas pesquisas nas fontes históricas mas, ao escrever o romance histórico, o texto em si é todo ficcional ainda que se fale de fatos reais. Já a escrita do novo romance histórico possui um leque bem maior de possibilidades. Uma delas é a inserção de textos históricos oficiais no texto literário. Por meio de uma audaciosa escrita, o texto literário, não se satisfazendo na apropriação de temas históricos, absorve também

⁷⁸ Por sinal, a releitura anacrônica da história associada ao texto parodístico está presente em uma das características do NRH da lista de Fernando Ainsa.

trechos de documentos históricos. Nesse processo, o autor desloca o texto histórico do seu contexto e o incorpora à trama ficcional. É o que ocorre em *Calabar*. Concorrendo para a nossa assertiva, esclarece Maria do Carmo Figueiredo: “Falas inteiras dos actantes, como Mathias de Albuquerque e Sebastião de Souto, são retiradas das fontes históricas, muitas delas em sua íntegra. De uma maneira geral, as personagens são caracterizadas a partir das informações dos textos citados.” (Figueiredo, 1999, p. 62).

Logo no começo do drama histórico de Chico Buarque e Ruy Guerra, por exemplo, deparamo-nos com a descrição de Pernambuco feita por Frei Manuel Calado do Salvador em seu livro *Valeroso Lucideno* de 1648.⁷⁹ Em um sistema de dois planos simultâneos, alternam-se alguns trechos do frade e o início do enredo da peça com Mathias de Albuquerque, escrivão e Bárbara:

(fala de Mathias de Albuquerque)

FREI. Nesse tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. Esse Calabar carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado.

⁷⁹ A propósito, boa parte do texto em questão já se encontra transcrito no presente trabalho: ver o início do primeiro item do cap. 2 – “Era uma vez um Brasil holandês”.

(canção *Cala a boca, Bárbara*)

(fala de Bárbara)

FREI. Com os flamengos, entrou nesta terra de Pernambuco o pecado. Os moradores dela foram-se esquecendo 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 o fogo dos céus. (p. 32 e 33)

Também vamos encontrar, em *Calabar*, palavras do próprio Maurício de Nassau.⁸⁰

MORADOR. O que é que o príncipe achou do Brasil?

NASSAU. *Un de plus beaux pays du monde!* (p. 73)

De fato, não é novidade alguma a admiração que o Conde possuía pelas belezas naturais do Brasil. A frase acima citada, segundo nos elucidou Boxer, consta na primeira carta de Nassau, de 3 de fevereiro de 1637, dirigida aos diretores da Companhia das Índias Ocidentais.(Boxer, 1961, p. 98). Essa apropriação de textos históricos na peça, algumas vezes, como frisou Figueiredo, é feita quase que *ipsis litteris*, como podemos notar, a seguir, no fragmento retirado do Testamento Político de Maurício de Nassau.

⁸⁰ Muitos escritos do Conde de Nassau foram conservados, entre discursos, cartas e relatórios, o mais famoso foi o seu “Testamento Político” de 6 de maio de 1644. Foi a partir da leitura desse texto e do livro *Os Holandeses no Brasil* de Carlos Boxer que identificamos a presença de trechos históricos na peça *Calabar*.

Trecho do Testamento:

Eu continuo um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século. E porque conquistei mas não fui cego no exercício do poder, porque das armas e da repressão não fiz a minha última paixão, dizem agora que errei. A mesma Companhia que me trouxe, me leva.

Trecho da peça *Calabar*:

(...) Eu sou um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século. Porque conquistei, mas não fui implacável no exercício do poder, porque da repressão não fiz a minha última paixão, porque não troquei todos esses horizontes em florins, dizem agora que errei... Pouco importa! (...) A mesma Companhia que me trouxe, me leva. (p. 108)

Outras vezes, verificamos pequenas alterações como, por exemplo, no emprego deste outro trecho do Testamento de Nassau:

Convém que V.Sas. procurem angariar e manter, por meio de favores e de dinheiro, alguns portugueses particularmente dispostos e dedicados para com V.Sas. dos quais possam vir a saber em segredo os preparativos do inimigo, os seus novos desígnios e empresas. Esses portugueses devem ser dos mais importantes e honrados da terra, e lhes será recomendado, que exteriormente se mostrem como se fossem dos mais desafetos aos holandeses para não caírem em suspeição. Os mais próprios seriam os padres, pois são eles que de tudo têm melhor conhecimento.

Na peça, a passagem acima se apresenta reduzida e dividida nas falas de dois personagens:

CONSULTOR. Príncipe, seria interessante que pudéssemos contar com a intimidade de alguns portugueses, para que, a troco de alguns favores, fiquemos em dia com as insídias do inimigo.

NASSAU. (*Para o CONSULTOR*). E os mais próprios seriam os padres, pois são eles quem de tudo têm melhor conhecimento. (p 77)

Outra fala não-fictícia do personagem de Nassau está presente no discurso de sua chegada aos moradores, no início do segundo ato:

NASSAU. Como Governador-geral de Pernambuco a minha maior preocupação é fazer felizes seus moradores. (...) sejam portugueses, holandeses ou da terra, ricos ou pobres, protestantes ou católicos romanos... e até mesmo judeus. (...) Teremos os ouvidos atentos para remediar os males que surgirem. Tragam até nós as vossas aflições, que tudo faremos para abrandá-las. Que todos se pronunciem, sem qualquer constrangimento. (p. 74 e 76).

A título de comparação, vejamos o que nos diz Boxer: “Afirmava Maurício que a sua maior preocupação era fazer felizes seus moradores, prometendo-lhes que o seu conselho deveria dedicar dois dias da semana às petições que fossem apresentadas por eles à justiça.” (Boxer, 1961, p. 103).

São numerosos, em *Calabar*, os exemplos dessa historicidade textual, limitemo-nos, todavia, em apresentar mais um concernente, a propósito, à tolerância religiosa de Nassau:

NASSAU. Frei Manoel!⁸¹ Não se esqueça de que continuo calvinista convicto.

CONSULTOR. Talvez não o suficiente.

NASSAU. Como disse ?

CONSULTOR. Pelo menos há na Holanda calvinistas bem mais ferrenhos que não vêem com bons olhos certas liberalidades que andam acontecendo por aqui... (*Para o FREI*) Certas intimidades...

FREI. O povo desta terra é católico romano e mui sábio é o Príncipe Maurício em permitir que se lhes pregue o Evangelho.

CONSULTOR. Mas em Amsterdã há quem encare qualquer tolerância com o Papado como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia.

FREI. Senhor!

NASSAU. E o que mais dizem?

CONSULTOR. Tantas outras coisas. Souberam com escândalo que aqui se dá liberdade aos judeus como em nenhuma outra parte do mundo. E que, aproveitando-se disso, os cristãos-novos que fugiram da Inquisição na Europa, aqui se circuncidam em praça pública, ufanando-se de se declararem novamente judeus. (p. 92)

Toda essa questão religiosa presente na peça encontra-se referida em *Os Holandeses no Brasil*. Não obstante a extensão, vale a pena transcrevermos aqui os trechos do historiador Boxer:

... A Companhia das Índias Ocidentais era essencialmente uma criação dos calvinistas militantes, ou seja do partido Contra-Remonstrante, que encarava qualquer tolerância para com o papado como um conchavo com a “Grande Meretriz da Babilônia”. (...) As solenes promessas feitas aos moradores do Brasil em 1624, 1630 e 1635 garantiam enfaticamente aos católicos liberdade de consciência e um certo grau de liberdade de culto. Mas essas concessões foram sempre olhadas de esguelha por muitos calvinistas zelosos. (...) O próprio João Maurício convidou Fr. Calado a morar

⁸¹ Na peça, o primeiro nome de Frei Manuel do Salvador aparece grafado com a letra ‘o’: Manoel. O mesmo não se dá com as referências que encontramos, sempre com a letra ‘u’: Manuel.

em seu palácio, e quando o frade polidamente o recusou, o príncipe insistiu para que morasse perto dele e o visitasse com frequência, o que, de fato, Calado passou a fazer.⁸² (...) A tolerância religiosa de João Maurício estendia-se aos próprios judeus, embora fossem o ódio, a zombaria e o menosprezo aos judeus o único ponto em que predicantes e frades estavam de acordo. (...) Entendia o consistório que era obrigação de Maurício e de seu conselho sustar práticas não autorizadas, atento o igual escândalo que provocavam entre protestantes e católicos. Só em Pernambuco, clamavam eles, gozam os judeus de liberdade ilimitada, ao passo que em todas as outras partes do mundo estavam sujeitos a certas restrições. (BOXER, 1961, p. 169, 170, 172 e 173)

Importa salientarmos que essa absorção de textos históricos foi realizada com muita destreza pelos autores da peça. Comparando essa assimilação textual a um jogo de quebra-cabeça, em *Calabar*, as linhas divisórias do “desenho” desaparecem para dar lugar a um só texto.

5. Mathias, Nassau, Calabar... a ficcionalização de personagens históricos

*... Eu, Mathias de Albuquerque, Governador
de Pernambuco, muitos avisos vos tenho
feito que não vos fieis nesses malditos
luteranos e calvinistas..⁸³.*

*... Eu, Maurício de Nassau-Siegen, conde
holandês da mui nobre casa dos Orange,
embarco a caminho de Pernambuco,
carregado de títulos, armas idéias e um*

⁸² O episódio também está presente na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra.

⁸³ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 30.

*compromisso tácito com o sangue
derramado por desconhecidos.⁸⁴*

Calabar apresenta outrossim uma terceira característica do NRH catalogada por Menton, trata-se da “ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott de protagonistas fictícios.” (Menton, 1993, p. 43). No romance histórico tradicional, de acordo com os princípios de Scott, verificamos a presença de dois planos distintos, conforme vimos no capítulo 1: um ambiente histórico que funciona como “pano de fundo”, onde “figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo” e, no outro plano, a “trama fictícia” cujos personagens e fatos são inventados. Portanto, geralmente, os protagonistas do RHT não são históricos, mas fictícios.

Diferentemente, no Novo Romance Histórico observa-se uma fusão do real com o ficcional. Os personagens principais são os próprios personagens históricos. As figuras e os fatos históricos não funcionam apenas como “pano de fundo”, constituem, na verdade, parte essencial da trama ficcional, mesmo porque, como já foi dito, o NRH tenciona sempre efetuar uma revisão crítica da história. Sendo assim, os fatos e personagens históricos são imprescindíveis ao NRH.

⁸⁴ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 71.

Destarte, em *Calabar*, são históricos os personagens: Calabar, Mathias de Albuquerque, Maurício de Nassau, Felipe Camarão, Henrique Dias, Sebastião de Souto, Bárbara, companheira de Calabar, e Frei Manuel do Salvador. Na peça, esses personagens misturam-se a outros personagens, conforme elucida Maria do Carmo, “representativos de lugares sociais”, como o oficial holandês, o agente da Companhia, o escrivão, moradores e a prostituta Anna de Amsterdã, mesmo no caso destes, encontramos referências históricas.

O oficial holandês, por exemplo, que discute, com Mathias de Albuquerque, as cláusulas de rendição após o ataque de Porto Calvo, possui seu correspondente histórico: o major Picard. Apesar dos amplos poderes que Maurício de Nassau detinha como Governador-geral do Brasil Holandês, a Companhia das Índias Ocidentais cercava-o de agentes que funcionavam como conselheiros e *fiscais*. O próprio historiador Boxer fala a respeito destes consultores, comentando sobre a prestação de contas do Príncipe para com a Companhia, afirma Boxer que Nassau ignorava “ostensivamente os membros de seu conselho de finanças, com os quais ele raramente se dignava falar”. (Boxer, 1961, p. 210). Na peça, o agente da Companhia, “Consultor”, está sempre perseguindo Nassau: vigiando, procurando controlar as atitudes do Príncipe que causavam “prejuízos” à Companhia (urbanização, empréstimos,

demasiada tolerância, etc.). Tal como se fosse uma “anticonsciência”, um “grilo falante” às avessas.

Já o escrivão e os moradores são figuras comuns da época. O único personagem individualizado e fictício é Anna de Amsterdã e mesmo aqui, explica Fernando Peixoto, “ela é uma síntese, em certo sentido, de tantas prostitutas importadas nos navios holandeses” (Peixoto, 2000, p. 19).

Contudo, apesar da peça formar-se de personagens e fatos históricos, ela não resulta em uma simples reconstituição minuciosa da época da Invasão. Os personagens de *Calabar*, embora preservem algumas singularidades históricas, não deixam de ser também recriações literárias. Diante disto, vale a pena tecermos algumas considerações acerca dessas *recriações histórico-literárias* de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Começando pelo comandante das tropas portuguesas, vamos encontrar, em Mathias de Albuquerque, um personagem conflituoso. Depois de receber a última resposta de Calabar (na qual, o alagoano reafirma sua posição ao lado dos holandeses), Mathias fica quase obcecado em se vingar de Calabar: “Ofereci-lhe anistia, vencimentos atrasados, honras, mundos e fundos, chamei-o de patriota, chamei-o de general... Mas Deus não permitirá que eu morra sem antes encarar o Calabar! E fazê-lo engolir a última resposta que me mandou!” (p. 37). Após inúmeras derrotas e já ciente da vinda de

outro oficial para lhe substituir, o governador agarra-se à idéia de vingança, para ele, última fonte de satisfação:

Alegria, minhas mãos, alegria,
Que a vingança acaba de acenar
Com a promessa de vosso dia,
Que é a noite de Calabar. (...)
Minhas mãos, fazei justiça
Com as vossas próprias mãos!
Saciai vossa cobiça
Na garganta da traição. (p. 38)

Não obstante, ao cantar *Fado Tropical*, Mathias revela seus embates íntimos: embora filho de portugueses e, portanto, ligado a Portugal; sua afeição dirige-se também a terra onde nasceu, Brasil. Sendo assim, ainda que sedento de vingança, seus sentimentos são titubeantes mesmo em relação a Calabar, afinal, brasileiro como ele. Vejamos a canção:

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 de 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 meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadora 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.

Guitarras e sanfonas,
Jasmins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca,
Num suave azulejo.
O rio Amazonas
Que corre trás-os-montes
E, numa pororoca,
Deságua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial.

Aqui, Mathias de Albuquerque dá vazão aos seus conflitos: ele fala, canta e recita. Os elementos típicos de Portugal confundem-se com os do Brasil (começando pelo título da canção “Fado Tropical”). Indeciso, Mathias parece querer fundir os dois países. Entremeadado na canção, o conflito do militar materializa-se na forma de um soneto. Tudo se mistura, na forma e no conteúdo. Como governador e comandante as ações são tomadas, todavia, “há distância entre intenção e gesto”. Dividido, Mathias permanece “desencontrado”.

O Príncipe Maurício de Nassau é o personagem central do 2º. ato. Empreendedor, diplomata, ativo, vaidoso, tolerante, visionário, mecânico, carismático, assim a história o registra, assim é apresentado na peça. O texto adquire um ritmo intenso e dinâmico, desde o momento em que Nassau chega ao Brasil. Nas dez primeiras páginas do segundo ato, as ações do Conde sucedem-se ininterruptamente. Como já foi comentado neste trabalho, em especial no caso do personagem em pauta, muitos fatos e falas são retirados diretamente de fontes históricas. No entanto, a maneira em que se apresentam

na peça, geralmente, assume um aspecto ligado ao risível, seja de forma irônica ou mesmo cômica.⁸⁵

Quando não se expressa de forma otimista e bem-humorada, o Príncipe de Nassau tende a discursar de modo irônico, sempre com o objetivo de criticar os interesses exclusivamente exploratórios da Companhia:

Escrivão! Não diga à Companhia das Índias que ela se esqueceu da remessa e que estamos há três meses sem comer carne. Diga apenas que Maurício de Nassau introduziu a cultura do fumo, da mandioca e de outras plantas que não adianta citar porque eles não conhecem mesmo. Diga que há algo mais do que cana para se colher. Escrivão! Diga à Companhia das Índias Ocidentais que a monocultura é um atraso de vida!

Na verdade, podemos observar uma mudança contínua no discurso de Nassau conforme o desenrolar dos fatos. Assim, as primeiras falas do Príncipe são contagiantes e entusiasmadas (começo do seu governo). Em seguida, assumem uma postura mais irônica e crítica (entraves gerados pela Companhia). Finalmente, já em sua despedida, suas falas tornam-se solenes:

Adeus, terras brasileiras, onde tanto cobicei, remexi e nada aprendi, além da certeza de que só o homem faz a História do homem. Mas pobre do orador que pretende falar para o futuro. (...) A palavra do homem de consciência só pode transformar o passado, mas o passado não tem outra possibilidade de transformação, que não seja o de ser contado de modo diferente. (...) Vai, Maurício. Só peço que de mim não guardem uma imagem deformada. Sou o que fui e fui grande na mesquinhez dos meus

⁸⁵ Assunto mais comentado no final deste capítulo.

interesses. (...) E se vos causa espanto que seja eu, Maurício de Nassau, que assim vos fala, fora de minha nobreza, fora do meu tempo, fora de toda lógica, procurai arrancar desse espanto a resposta que meus lábios não sabem articular. Adeus, terras brasílicas. Bom dia, um dia, Brasil.

Um tanto volúvel, o personagem Frei Manoel do Salvador procura sempre “se ajustar” ao ambiente, seja este português, espanhol ou holandês. No primeiro ato, o frade participa do planejamento da emboscada a Porto Calvo. Tendo acesso aos holandeses, ele, juntamente com Sebastião de Souto, transmite as informações necessárias aos portugueses. Enquanto Portugal encontra-se sob o jugo da Espanha, o frade exclama: “Viva Dom Felipe, rei de Portugal e Espanha!” (p. 47). Assim que Portugal consegue a Restauração, em 1640, o padre exclama: “Viva Dom João IV, rei de Portugal.” (p. 87). No segundo ato, o frade aceita de bom grado morar numa casa construída especialmente para ele, dentro das fortificações do palácio de Maurício de Nassau. Tolerante como era o Príncipe, não foi difícil para Frei Manoel conviver com os novos governantes, os holandeses. Em determinado momento da peça, porém, Bárbara questiona as atitudes do frade:

BÁRBARA. Espera, Padre, é rápido. Só quero que o senhor me responda uma coisa. O que é que o senhor, Padre, está fazendo com os holandeses?

FREI. Não sei por que lhe havia de responder...

BÁRBARA. Padre! O meu nome é Bárbara.

FREI. A Bárbara...

BÁRBARA. Estou bonita?

FREI. Diferente.

BÁRBARA. Acertou. Diferente. E o Padre, está igual?

FREI. Sempre o mesmo... e com Deus.

BÁRBARA. Como é que o senhor faz para ser sempre o mesmo, hein? Que diabo de molejo é esse que o senhor arranjou? Com os portugueses, depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses, mais parece uma mala diplomática...

FREI. Você está bêbada.

BÁRBARA. Eu sei... estou bêbada. O mundo é perfeito, e eu estou bêbada. E Calabar morto.

FREI. Porque merecia.

BÁRBARA. É... porque acreditava no holandês... E agora o Padre aí com eles pra cima e pra baixo, bem alimentado e em paz com a sua consciência... (p. 104 – 105).

Como Mathias de Albuquerque, Felipe Camarão e Henrique Dias só aparecem no primeiro ato da peça. Assim como a “traição” de Calabar, questiona-se, no texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra, o “heroísmo” destes personagens históricos. A bravura de ambos é incontestável. Mas, o que interessa aqui é a razão, o ideal. Por que lutavam, pelo que, exatamente, lutavam? Em *Calabar*, quase tudo sofre um processo de dessacralização, também Camarão e Henrique Dias não são poupados desse processo. Poderíamos mesmo afirmar que na peça não existem heróis, existem interesses, alguns até nobres, mas sempre mesclados com outros particulares.

Semelhante a Frei Manoel do Salvador, Sebastião de Souto é um personagem deveras inconstante. Especialmente no primeiro ato, ele trocava

de lado, quase como “quem troca de roupa”. Nesse período, ele lutava sem saber porque. Não pensava, só agia, ou melhor, só obedecia a quem pagasse melhor. Observemos o trecho posterior à execução de Calabar, em que Bárbara discute com Souto:

BÁRBARA. Escuta, Sebastião de Souto, eu preciso entender uma coisa. Você não é comandante, não está todo espetado de medalha, não senta à mesa das autoridades, você é um subalterno. É pouco mais que um menino, tem toda a vida pela frente. Então, me explica. Você que marchou com Calabar, ouviu os sonhos dele, que motivo o levou a trair Calabar?

SOUTO. Motivo? Motivo, como?

BÁRBARA. Tem que haver um motivo muito forte. Mais que uma recompensa, uma honra ao mérito, uma ambição...

SOUTO. Motivo forte? Eu? Eu não tenho um motivo sequer para estar nesta guerra. Quando eu me dei por gente, já era um praça do exército holandês combatendo na Paraíba. Por que holandês? Não sei. Vai ver que gostei do colorido. E sempre fiz o que vi ser feito, sem perguntar nada. Saques, massacres, emboscadas, sempre achei tudo normal na guerra, mesmo porque não conheço outra oficina. (...) De repente eu era um sargento português. E achei que seria normal executar 200 índios tapuias porque sendo aliados dos flamengos, eram hereges. Depois executamos outros 120 índios, batizados, e eu achei muito normal. Combati normalmente sob as ordens de chefes espanhóis, franceses, italianos, polacos, alemães, que também achavam normal lutar pela bandeira que pagasse mais. (p. 63-64)

No segundo ato, o personagem já não é mais o mesmo. Passados três anos, as atitudes de Sebastião de Souto já não são impensadas. Deixou de mudar de lado, optando por ficar de vez do lado dos portugueses. Não que as coisas agora estivessem claras, que existisse o lado certo e o lado errado, não.

Tudo ainda estava confuso, mas agora, pelo menos, Souto refletia. Vejamos as passagens a seguir:

SOUTO. ...agora eu vejo que o teu Calabar foi um homem e tanto. O azar é que ele não adivinhou onde é que ia parar a merda do sonho dele, coitado...

BÁRBARA. Já chega, rapaz.

SOUTO. Coitado mesmo. (...) Um brasileiro guiando o exército da Holanda, que era um país muito distante, onde – diziam – vigorava a justiça do homem. Segundo essa justiça – diziam – o homem valia pelo seu trabalho e não por capricho dos deuses, do rei, do Papa. Pois bem, Calabar morreu e o holandês se instalou aqui. Mas essa tal justiça, o holandês esqueceu numa prateleira lá em cima do Equador. Trouxeram um príncipe que, infelizmente, com esse sol de Pernambuco na tampa da cabeça, variou de vez. E agora, adivinha quem está lá no banquete do príncipe? O padre, a donzela e o usineiro português. (p. 82)

SOUTO. ... Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandês e português estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei pra onde, mas marcharia. Formaria comigo o exército dos trouxas, o exército dos traídos, o exército dos cornos de guerra. E gritaria comigo: a paz é falsa! (p. 96)

Para o diretor Fernando Peixoto, Sebastião de Souto passa por um processo contraditório de “enlouquecimento irracional e lúcido”. E o clímax desse processo é justamente a sua morte. É interessante observarmos as palavras finais do personagem antes de morrer baleado por soldados

holandeses. A cena, segundo Peixoto, assume uma certa “conotação trágico-grotesca”:

SOUTO. Aqui eu fico. Mas se além disso fazeis questão de saber qual é a minha pátria, ficai sabendo que não nasci na ilha natante de Delos, como Apolo, nem na espuma do agitado oceano, como Vênus. Não. Eu nasci mesmo foi na Baía da Traição, Paraíba, onde a natureza não tem necessidade alguma da arte... E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara. (p. 99)

Bárbara é a amante e companheira de Calabar. As personagens femininas de Chico Buarque constituem um destaque particular em sua obra, seja na música ou no teatro. Bárbara é uma dessas figuras marcantes, de forte personalidade, ela se converte, na peça, na única possibilidade de voz de Calabar. Ousada, Bárbara discute com Henrique Dias, Felipe Camarão, Sebastião de Souto e Frei Manoel. É a única que levanta a voz, quando todos silenciam. Instigando os outros personagens do texto, ela termina por incitar o leitor/espectador ao questionamento. Atentemos no fragmento abaixo:

BÁRBARA. Vocês o traíram! Todos vocês.

DIAS. A guerra tem todos os direitos...

BÁRBARA. Não lhe deram nem a satisfação de morrer na guerra. Ele morreu na forca. Não foi julgado nem nada, não pôde reagir, não teve defesa nem foi condenado. Foi executado e ponto final.

SOUTO. Foi uma cilada. Cilada também faz parte da guerra.

BÁRBARA. Havia um acordo. Todo mundo sabe que foi feito um acordo para a rendição da cidade. Toda a cidade sabe disso!

CAMARÃO. Parece que houve uma contra-ordem, um desacordo, não sei.

BÁRBARA. O que houve foi um assassinato! Um prisioneiro de guerra morto a sangue-frio! Vocês são soldados e sabem disso muito bem. Tem aí um capitão-mor não sei de quê, um governador das negas dele, mas não tem um homem pra abrir a boca numa hora dessas. Nem digo abrir a boca pra salvar a vida de ninguém. Eu digo abrir a boca pra resguardar a própria dignidade. Não tem um homem nesse exército! (p 60-61)

Sem rosto, sem fala. Obscuro, enigmático, indefinido, Calabar constitui um caso à parte. Já dissemos que Calabar não se personifica na peça.⁸⁶ A única cena em que Calabar “aparece” é a de sua execução e ainda assim permanece obscuro:

(Em claro-escuro, soldados trazem um homem para a execução.)

OFICIAL. ... Que seja morto de morte natural para sempre na forca...
(Rufôs)... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor...
(Rufôs)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos...
(Rufôs)... Para que sirva de exemplo... *(Rufôs)* ... e a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas... *(Rufôs)*... E seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... *(Rufôs)*... para que não perdurem na memória... *(Rufôs)*. (*Último rufar de tambor misturado ao grito lancinante de BÁRBARA.*) (p. 55-56).

⁸⁶ Como ele não tem fala, não aparece na lista de personagens que antecede o texto dramático e também não precisa de ator para representá-lo, no máximo, um figurante. Não obstante, Calabar é personagem da peça: a trama tece sua história e seu nome dá título à peça.

Mesmo aqui, com o artifício do “claro-escuro”, não é possível ver com nitidez o rosto do condenado. E sem rosto não há identificação, não há identidade. Alguém, um qualquer, morre e “Calabar” vira apenas um nome, “um verbete”, como no diálogo a seguir:

BÁRBARA. Você conheceu Calabar?

ANA. Eu? Só de ouvir você falar...

BÁRBARA. Conhece mais alguém que tenha conhecido Calabar? Não. É claro que não. Pois se Calabar nunca existiu... Pode perguntar por aí... Alguém vai dizer que ouviu falar de alguém, que ouviu falar de alguém, que um dia viu uma alucinada gritando um nome parecido. Então fica provado que Calabar nunca existiu, para descanso de todos. (p. 100)

6. *Conversas paralelas*: a metaficção no texto de *Calabar*

*Que é que os historiadores vão dizer
de mim se eu entrego Calabar?*⁸⁷

Uma última característica da lista de Seymour Menton que identificamos em *Calabar*, diz respeito à “metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.” (Menton, 1993, p. 43). Até aqui nossa “adaptação” transcorreu sem maiores problemas, a despeito da diferença de

⁸⁷ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 45

gêneros. Neste ponto, porém, existe um pequeno impasse: por não ser um romance, *Calabar* não tem narrador. Sendo assim, a princípio, devido a um aspecto formal (referente ao gênero dramático), esta característica não poderia ser investigada na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Não obstante, o próprio gênero dramático possui seus meios propícios à metaficção. Entre estes, estão, por exemplo, os apartes, o prólogo e o epílogo. Aqui, portanto, não o narrador (como seria em um romance), mas um personagem dirige-se ao receptor (leitor ou espectador) para tecer algumas considerações acerca da própria peça.

O “aparte”, como o nome já sugere, trata-se de uma conversa à parte, um comentário feito por um ou mais personagens e direcionado ao leitor/espectador. Os apartes podem ocorrer em qualquer parte do texto dramático. O prólogo e o epílogo também são, de certo modo, tipos de apartes, situando-se o primeiro no início da peça e o segundo no final, como os próprios nomes já indicam.

No caso de *Calabar*, esses recursos metaficcionalis são sobretudo interessantes. Os apartes da peça, a propósito, estão sempre relacionados à História. Em outras palavras, o personagem retira-se, por um breve instante, do plano da ficção cujo momento histórico se dá no século XVII, para o plano

da realidade, assumindo a consciência histórica do século XX. Esse processo, no entanto, não é tão explícito. Os apartes, na verdade, são rápidos e sutis.

Quando, por exemplo, Mathias de Albuquerque discute com o oficial holandês as condições de capitulação, subitamente, ele para de falar pois, estando com disenteria, precisa urgentemente satisfazer suas necessidades. Nesse momento, o oficial holandês, compreendendo perfeitamente a situação (uma vez que padece do mesmo mal), afirma: “A História pode esperar.” (p. 46). Aqui os autores da peça brincam com a história. É a dessacralização da história, ou seja, a retirada do caráter sagrado, sério que geralmente envolve os personagens históricos, principalmente, os comandantes. É muito difícil imaginar a situação acima descrita em uma obra da ficção histórica tradicional...

Vejamos outros exemplos de apartes:

FREI. Me parece que no partido tratado com o Holandês, Calabar foi entregue à mercê d’El Rey.

MATHIAS. *Sutilezas históricas*, Frei Manoel. (p. 49, grifos nossos)

MATHIAS. Nem que seja só para deixar o meu nome na *História*. (p. 49, grifo nosso)

Logo após a execução de Calabar:

FREI. *Viremos a página* e tratemos de nos mirar no exemplo dos grandes heróis da nossa Pátria. (p. 56, grifos nossos)

SOUTO. Minha história é tão medonha
e de tão repelente memória

que a *História* até tem vergonha
de pôr meu nome na *História*. (p. 57, grifos nossos)

Na despedida de Nassau:

NASSAU. Eu sou Maurício de Nassau, o Brasileiro. (...) E daqui em
diante, eu falo para a *História*. (p. 107, grifo nosso)

NASSAU. ... Nos livros, assim quero e serei lembrado. E assim será, até
que outro tipo de *história* seja vivido e escrito, parido num dia de não sei
qual horizonte. (p. 109, grifo nosso)

Inovadores, o “prólogo” e o “epílogo” de *O Elogio da Traição*
divergem em alguns aspectos formais e conteudísticos do prólogo e do epílogo
tradicionais. Aqui, mais uma vez, os autores da peça fazem uso da
intertextualidade, como veremos adiante.

No prólogo, um personagem tece elucidações acerca do enredo e, ao
mesmo tempo, convida, ou melhor, intima o espectador a prestar atenção na
peça. Em *Calabar*, essa função é atribuída a dois personagens: ao Frei
Manoel, cabem as considerações sobre a peça (contextualização histórica); à
Bárbara, cabe a função de chamar a atenção do leitor/espectador. O prólogo
tradicional antecede a peça propriamente dita, no texto de Chico Buarque e
Ruy Guerra, o enredo não “espera” o prólogo, este é inserido na peça; ou seja,
por meio de um sistema de dois planos simultâneos, intercalam-se, em
Calabar, intriga e prólogo.

Assim, nas primeiras páginas de *Calabar*, após alguns esclarecimentos sobre o enredo por parte do Frei Manoel, o personagem Bárbara - depois de cantar *Cala a boca, Bárbara* – subitamente, encara o público dizendo:

Se os senhores quiserem saber por que me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua. (p. 33)

Novamente, *O elogio da traição* absorve trechos do *Elogio da Loucura*. A mesma atenção reclamada pela “Loucura”, é requisitada na peça pelo personagem de Bárbara. Essa maneira nada convencional de chamar a atenção dá margens a muitas leituras. Entre elas, observamos a questão concernente ao tipo de atenção que o personagem solicita. Não a atenção que costumamos prestar aos sábios e governantes, uma atenção respeitosa, reverente e *descuidada*, já que se tratam de pessoas detentoras de poder e de autoridade e que, por isso, acatamos mais facilmente. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões, aos bobos de rua. Esse outro tipo de categoria chama, naturalmente, a nossa atenção; nesse caso, contudo, trata-se de pessoas destituídas de credibilidade. Aqui, a atenção é duplicada pois a qualquer momento podemos ser ludibriados. Obtém-se, assim, um duplo efeito pois o personagem não só suspende por um instante o contrato ficcional, como *avisa* aos espectadores que eles podem ser enganados.

Assim também, o epílogo de *Calabar* elabora-se a partir do texto de Erasmo. Feitas algumas modificações, deparamo-nos, na realidade, com um “epílogo às avessas”, eis as palavras de Bárbara:

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. Que importa o que Mathias cantou, o que Dias arrotou, o que Nassau improvisou, o que Anna debochou, o que Bárbara esbravejou, o que Souto pentelhou... O que importa é o resto, que é tudo, e o resto somos nós. 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, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição. (p. 109)

Este é o final debochado e provocador da peça de Chico Buarque e Ruy Guerra. Ao colocar no texto que “a história é uma colcha de retalhos”, os autores estão enfatizando o caráter fluido e dinâmico da história, ou ainda, da “memória social”, nas palavras de Peter Burke. Conforme afirmou Eni Puccinelli, “não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (Puccinelli, s.d., p. 99). Portanto, encontramos também em *Calabar*, um conjunto de valores. Trata-se de uma ideologia de repulsa ao sistema repressor da ditadura militar, trabalhada na peça de maneira inteligente e perspicaz. Ao delegarem ao leitor/espectador o direito de pensar, opinar, os autores estão

criticando o regime militar que procurava, justamente, controlar e manipular as informações e os juízos da população. A frase “odeio o ouvinte de memória fiel demais” sugere, precisamente, que os leitores ou espectadores não se prendam por demais ao que lêem, vêem ou ouvem, mas que reflitam e procurem as suas verdades.

Esse posicionamento vai ao encontro de algumas reflexões da estudiosa Maria Célia Paoli. Em seu texto “Memória, História e Cidadania: o direito ao passado”, Paoli aborda, de forma muito interessante, a questão da história “dos vencedores” e “dos vencidos”. Tecendo considerações acerca das experiências silenciadas e/ou suprimidas da população, a autora afirma: “Trazê-las à luz deve também implicar não sacralizar a sua presença: uma história ‘dos vencidos’ não pode ser a construção de novas mitologias, mas a produção de um direito ao passado que se faz como crítica e subversão constantes das versões instituídas.” (Paoli, 1992, p. 27). Acreditamos que a peça *Calabar* caminhe exatamente nessa direção. Não verificamos na peça o desejo de substituição de uma verdade por outra. Ao contrário, observamos um convite ao leitor/espectador para que este assumira uma atitude questionadora e reflexiva.

7. A ironia desmistificadora de Chico Buarque e Ruy Guerra

*Não existe pecado do lado de baixo do Equador.
Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho,
Um riacho de amor,
Quando é lição de esculacho, olhai, sai debaixo,
Que eu sou professor.⁸⁸*

Não obstante possuir momentos de verdadeiro lirismo, sensualidade e tragicidade, *Calabar, O Elogio da Traição* apresenta-se repleto de ironia, humor e comicidade. E aqui, mais uma vez, a obra dramática de Chico Buarque e Ruy Guerra configura-se como um novo drama histórico. A Ironia, o humor são atributos próprios do NRH. Vejamos, a respeito, o que afirma a última característica do NRH da relação feita por Fernando Ainsa:

A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias associados a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem, que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõe. (*Apud* ESTEVES, 1998, p. 134)

Desde o início do nosso trabalho, vimos enfatizando o caráter

⁸⁸ GUERRA, HOLANDA, 2000, p. 72-73.

altamente dessacralizante do texto dramático de *Calabar*. Muitos recursos foram empregados pelos autores nesse processo de dessacralização do passado: o rebaixamento de personagens históricos, a presença de jocosos apartes (metaficção) e, especialmente, o trabalho com a paródia (intertextualidade). O expediente, porém, que mais se sobressai nesse processo é, sem dúvida, o uso da ironia, muitas vezes, associado à comicidade.

De acordo com a estudiosa Lélia Parreira Duarte, “a ironia ‘expressa’ muito mais do que diz”; ou seja, no uso da ironia o autor intensifica o potencial de “mentira”, de fingimento presente na literatura. Não obstante, este procedimento explicita mais ainda o “não-dito-que-se-quer-dizer” do autor. Ao utilizar a linguagem irônica, o autor dinamiza o texto tornando-o interativo uma vez que seduz o leitor à cumplicidade. Segundo a professora Lélia Duarte, a figura da ironia contém uma estrutura comunicativa, isto é, o processo irônico só é efetivado quando há uma “recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (Duarte, 1994, p. 55). Estudiosos da ironia falam na existência de diferentes categorias desta figura: ironia verbal, ironia socrática, ironia retórica (que se fundamenta na socrática), entre outras. Entretanto, para o nosso trabalho, importa destacarmos a categoria da ironia romântica.

O mesmo fingimento da ironia retórica encontra-se presente na ironia romântica, sendo aqui mais amplo e complexo. O termo “romântica” não restringe esse tipo de ironia ao Romantismo. Embora tenha surgido neste período, a ironia romântica constitui uma prática literária bastante comum na literatura moderna. Observemos, a propósito, como a ironia romântica é caracterizada pela especialista Lélia Parreira Duarte: “Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria.” (Duarte, 1994, p. 65).

Ciente dos efeitos da ironia, Chico Buarque explora esse astucioso recurso em boa parte de sua obra. Muitas de suas canções encontram-se marcadas pela ironia em diferentes graus. Em canções como *Construção*, *Deus lhe pague*, *Partido alto*, *O meu guri*, *Vai trabalhar vagabundo*, *Pedro Pedreiro*, *Homenagem ao malandro*, entre muitas outras, observamos a presença da ironia como recurso propiciador de uma fina e aguda crítica social que, infelizmente, continua atual. A título de ilustração, vejamos a canção *Deus lhe pague*:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que agente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido de dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague⁸⁹

Em seis estrofes de três versos com a mesma rima, a canção acima é trespassada de ironia do começo ao fim. A conhecida expressão “Deus lhe pague” usada em geral como forma de agradecimento emerge como refrão da

⁸⁹ HOLANDA. *Deus lhe pague*. In: *Chico Buarque – letra e música*. SP: Companhia das Letras, 1989, p 97.

canção e sugere, por um lado, uma “gratidão” incomum a vários elementos da vida “positivos” e negativos, desde o nascimento (“A certidão pra nascer”) até o momento da morte (“pela paz derradeira que enfim vai nos redimir”), abarcando fatores vitais (“por me deixar respirar”, “por esse pão pra comer”) e fatores “supérfluos” (“pela piada no bar e o futebol pra aplaudir”) próprios do brasileiro de baixa renda econômica, um pedreiro, por exemplo... (“pelos andaimes, pingentes, que agente tem que cair”).⁹⁰ Por outro lado, pode-se ler em “Deus lhe pague”, não um agradecimento, mas um desejo de que o outro seja *recompensado* com a *mesma moeda*, ou ainda, que colha conforme o plantio.

Como nas canções, o tom irônico do autor de *Budapeste* permeia toda a dramaturgia buarqueana. No caso de *Roda-Viva* e *Ópera do malandro* trata-se de uma ironia mais aliada ao cômico⁹¹ como, aliás, está explícito na própria classificação das peças feita pelo autor, sendo ambas “comédias musicais”. Já em *Gota d’água*, verificamos a presença de uma ironia mais sutil, mesmo porque essa peça está mais próxima da tragédia.

Em *Calabar, O Elogio da Traição*, a ironia exerce um papel fundamental. Como já foi dito, é principalmente através deste artil, que os

⁹⁰ Lembremos que *Deus lhe pague* além de pertencer ao LP de *Construção*, é cantada logo após *Construção*.

⁹¹ Cômico, aqui, no sentido ressaltado por Vladimir Propp: “o cômico é o oposto não do elevado ou do ideal, mas do sério.” (PROPP. *Comicidade e Riso*. SP: Ática, 1992, p. 173).

autores da peça atingem a dessacralização (desconstrução/construção) da História. Assim, a ironia vai estar presente em todo o texto da peça em diversos graus, nada escapa ao olhar satírico dos autores: desde decisões cruciais até a cura de doenças venéreas como a gonorréia. Outrossim, em suas diferentes manifestações, a ironia associa-se a características já comentadas no presente texto.⁹²

Além da dessacralização histórica, a ironia, em *Calabar*, possui o objetivo de desmistificar valores falsamente abraçados, tornando relativo, por conseguinte, o conceito de traição. No período colonial, conforme já foi comentado, convivem em Pernambuco, pessoas de diferentes nacionalidades, religiões e raças. Na peça, os personagens estão constantemente defendendo “bandeiras”, mas ainda que se falasse em defender a pátria, a religião, predominavam, de fato, os interesses particulares. É precisamente essa simulação de valores que o veio irônico dos autores procura desmascarar. Se, em alguns momentos, a ironia emerge aliada ao cômico, tal aliança, porém, não exclui o caráter crítico, ao invés disso, pode mesmo reforçá-lo.

Logo no começo da peça, deparamo-nos com o desespero de Mathias de Albuquerque ao tentar reconquistar o apoio de Calabar. Na carta que

⁹² O título, por exemplo, ligado, como vimos, à intertextualidade. É o nome “maldito” e execrado de Calabar que intitula a peça, seguido do audacioso “Elogio da Traição”.

endereça ao alagoano, Mathias inicia chamando-o simplesmente pelo nome. Porém, logo corrige tratando-o por “capitão”, posto imediatamente substituído por “major” – cargo que Calabar ocupava no lado dos holandeses. Em seguida, reporta-se a Calabar como “mestre-de-campo”. Ao final da carta, afirma o governador: “E, quando voltardes aos serviços d’El Rey, honras e bens vos serão devolvidos, pecados e dívidas vos serão perdoados. (*Encara o torturado como se dirigisse a Calabar.*) Tendes a minha palavra ... **coronel.**” (Guerra, Holanda, 2000, p. 30 e 31, grifo nosso). Conquanto Calabar voltasse para o lado dos portugueses, perdoava-se-lhe tudo. A ascensão de patentes, extraordinariamente rápida, que Mathias oferece a Calabar, desvaloriza, de certo modo, a importância das mesmas. A cada frase citada na carta, Calabar galgava um novo posto.

Vejamos, a seguir, o diálogo entre Mathias de Albuquerque e o oficial holandês, após a derrota dos holandeses em Porto Calvo:

HOLANDÊS. Um momento... (*Apanha a bandeira*) Em nome da Companhia das Índias Orientais...

MATHIAS. Que é na verdade quem manda na Holanda, confessa. Vocês não têm um rei, mas uma quadrilha de quitandeiros à testa do Estado e um exército de caixeiros-viajantes.

HOLANDÊS. Ah, foi bom falar nisso. Eu tenho aqui comigo algumas ações da Companhia. Se Vossa Excelência se interessar...

MATHIAS. Como disse?

HOLANDÊS. Cada ação está cotada a 3 mil florins. Eu posso lhe confidenciar que a Companhia pretende investir 2 milhões e meio na

conquista do Brasil, sendo que a previsão de retirada é da ordem dos 8 milhões de florins anuais. Logo fazendo os cálculos rapidamente...

MATHIAS. Vossa Excelência tem noção do que esta me propondo?

HOLANDÊS. Perfeitamente. Vossa Excelência estará jogando no par e no ímpar, no vermelho e no preto ao mesmo tempo. Vitorioso na guerra, será um herói com déficit. Em caso de derrota, ficará simplesmente milionário.

MATHIAS. Saiba Vossa Excelência que eu sou um general a serviço da Coroa de Portugal e Castela!

HOLANDÊS. Sim, mas não importa. Somos uma sociedade anônima e não alimentamos preconceito algum.

MATHIAS. Ora, milionário... Vossa Excelência disse... milionário?

(p. 44 – 45)

Neste trecho de *Calabar*, a crítica aos falsos valores é inequívoca. No colóquio, acima travado, entre palavras como Holanda, Portugal, Castela, coroa, guerra, herói, a que mais se destacou para o português Mathias de Albuquerque foi *milionário*. A propósito, muitos portugueses capitalistas tornaram-se, de fato, acionistas da Companhia das Índias Ocidentais.

Na mesma cena, um pouco mais adiante, os mesmos personagens discutem acerca da entrega de Calabar:

HOLANDÊS. Que é que os historiadores vão dizer de mim se entrego Calabar?

MATHIAS. Que o entregou a um homem de uma só palavra. A um fidalgo português. As minhas barbas como penhor. (*O holandês fita Mathias que, imberbe, logo acrescenta*) Fica bonito! Um dos meus antepassados fez isso nas Índias... O Afonso.

HOLANDÊS. Ah, bom.

MATHIAS. É difícil estar sempre inventando frases novas. No fim das contas, o passado deve servir para alguma coisa... E então? (p. 45)

Nesta passagem, a ironia aparece mesclada à comicidade. Notamos, primeiramente, a preocupação do oficial holandês com a sua imagem. O fato de entregar Calabar, por si, já contrariava ao oficial pois estava perdendo um soldado inestimável. Entretanto, o que mais importava para o holandês era a sua reputação: “Que é que os historiadores vão dizer?...”. Fica evidente aqui como os valores estão invertidos: em primeiro lugar a reputação do oficial, depois a vida de Calabar.

Segue-se, então, a comicidade das respostas do governador português. De acordo com Propp, a comicidade é inerente ao ser humano, apenas o homem ri e sempre de algo humano. Segundo o estudioso, existem duas condições necessárias para se atingir a comicidade: “quem ri tem convicções morais” e “o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua”. Portanto, geralmente o cômico resulta de alguma falha.

No caso em apreço, ao responder à pergunta do holandês, Mathias de Albuquerque serve-se de uma paródia, “minhas barbas como penhor”, ainda que sem barbas para penhorar... O cômico, aqui, liga-se a dois fatores: a falta de originalidade do português (defeito não esperado em um personagem histórico) e a não correspondência entre fala e ação já que ele não estava com barba. Na última fala de Mathias, acima transcrita, verificamos mais uma vez a atuação de uma ironia mordaz na frase: “No fim das contas, o passado deve

servir para alguma coisa...”. Embora sucinta, esta frase é carregada de significação. Podemos perceber um questionamento acerca da história, do passado. O que fazemos afinal com o nosso passado? O que deveríamos fazer? É possível aprender com os erros do pretérito? A questão torna-se mais pertinente ainda quando se leva em conta o contexto ditatorial em que *Calabar* foi escrita.

Um outro excerto, que se nos mostrou também relevante em ilustrar a ironia dos autores na peça, diz respeito à confissão de Mathias de Albuquerque ao Frei Manoel:

MATHIAS. (...) Eu, Mathias, de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição, às vezes tenho pensado neste meu país.

FREI. Que Deus o perdoe.

MATHIAS. E em meus devaneios, imagino-me colocando o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei que me governa.

FREI. Que Deus o perdoe.

MATHIAS. E nesses devaneios minha terra não suporta mais as trevas e a opressão de Espanha e Portugal. A terra pulsa, blasfema e se debate dentro do meu peito. E para sua redenção, parece que qualquer caminho é legítimo. Até mesmo uma aliança com os hereges holandeses...

FREI. Oh, Excelência! Que Deus...

MATHIAS. Me perdoe. Caso contrário, eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, mas tão insensato quanto meus devaneios. (...)

FREI. Deus certamente perdoa. E a memória dos homens é curta.

(p. 54 – 55)

Novamente, deparamo-nos com a ironia desmistificadora de Chico Buarque e Ruy Guerra. Quem diria que o “arquiinimigo” de Calabar compartilharia dos mesmos anseios deste? Aqui, a inversão de valores reside no fato do general pedir perdão por pensar no Brasil e por colocar o amor a terra em que nasceu (Brasil) acima dos interesses do rei de Portugal. Irônico também é o suposto partido tomado por Deus nessa história toda, quando, por exemplo, o frade afirma: “Deus certamente perdoa”. Finalmente, constatamos uma ironia aguda na frase: “E a memória dos homens é curta”. Em especial, aqui no Brasil, onde é comum a crença na falta de memória histórica dos brasileiros.

Em alguns momentos da peça, a ironia cede seu espaço ao cômico. São instantes de pura ludicidade que se infiltram no eclético texto de *Calabar* e, nesses casos, o discurso não-dialógico (didascálias) exerce relevante papel. Atentemos, por exemplo, na forma como a peça expõe o interesse versátil de Nassau pelas ciências:

NASSAU. *(Dirigindo-se ao ASTRÔNOMO, compenetrado em sua luneta)* Vai chover?

O ASTRÔNOMO, *surpreso, larga a luneta, olha o céu à maneira dos pescadores, estende a mão com a palma para cima.*

ASTRÔNOMO. Acho que não, Príncipe... (p. 80)

(...)

NASSAU. ... diga que a cada dia nasce uma nova obra de arte, decifra-se o mistério de uma ciência, descobre-se algo...

MÉDICO. *(Entrando, às pressas)*. Alteza! Alteza!

NASSAU. O que foi que descobriste hoje, doutor?

MÉDICO. A cura da gonorréia.

CONSULTOR. Ah, isso é magnífico.

NASSAU. Gostou, hein? Não lhe disse? *(Para o médico)* Qual é a fórmula?

MÉDICO. Simples, meu Príncipe. Mastigando-se freqüentemente a cana e engolindo-se o suco, sem nenhum outro medicamento, fica-se curado em oito dias.

CONSULTOR *toma um maço de cana das mãos do MÉDICO, NASSAU toma outro, põem na boca e começam a mastigar. O MÉDICO oferece ao FREI que, discreta e maliciosamente, recusa.*

NASSAU. *(Mastigando)*. Notável... Que seria de nós sem a cana-de-açúcar? (p. 94)

No primeiro caso, o objeto de derrisão resulta da atitude inesperada do astrônomo que dispensa a tecnologia trazida dos Países Baixos (luneta) e age como os pescadores locais. No segundo, o cômico manifesta-se por meio de um “defeito” no corpo físico. Conforme esclarece Vladimir Propp, “a comicidade está na correlação da natureza física com a espiritual, quando aquela põe a nu os defeitos desta.” (Propp, 1992, p. 46). No concernente ao trecho acima transcrito, não apenas um, mas todos os personagens envolvidos na cena (inclusive o frade) denunciam o “estado enfermo” (sofrem de uma doença venérea). De acordo com Propp, a “falha” do corpo reflete a falha do espírito, no caso, a gonorréia não deixa de ser um reflexo do comportamento sexual destes personagens.

O cômico também se materializa por meio do quiproquó, como na confusão gerada em torno do nome “Sebastião” no diálogo entre Mathias de Albuquerque e o oficial holandês:

MATHIAS. Foi uma bela vitória das cores de Portugal.

HOLANDÊS. A serviço da Espanha.

MATHIAS. A serviço de Dom Sebastião!

HOLANDÊS. (*Levantando-se rapidamente*). Sebastião?

MATHIAS. Dom Sebastião!

HOLANDÊS. Aquele filho da puta... (*Senta-se.*)

MATHIAS. (*Levantando-se, indignado*). Dom Sebastião, o Desejado? O que não morreu em Alcácer Quibir?

HOLANDÊS. Sei lá da vida dele. Só sei que é Sebastião de Souto.

MATHIAS. Ah, bom. (*Senta-se.*) Esse! (p. 43)

Por fim, na peça histórica de *Calabar*, a ironia e a comicidade apresentam-se muito imbricadas aos próprios fatos históricos. Nesse sentido, destacam-se, no texto, os episódios relacionados a Maurício de Nassau. É o caso do seguinte fragmento recortado do discurso de Nassau aos moradores:

NASSAU. 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. O que importa é que fique bem claro que não estou aqui em nome do Governo holandês, embora a Companhia das Índias me dê poderes para tanto, mas sim representando os interesses de todos os pequenos investidores (...) que compraram essas ações com o suor do seu rosto e que constituem a grande maioria dos acionários...

CONSULTOR. Príncipe, assim também já é demais...

NASSAU. Infelizmente, essas guerras incessantes têm arrebatado com a produção, exigindo investimentos cada vez maiores no aparato bélico, e a Companhia das Índias fecha o balanço dos últimos 15 anos com um saldo devedor a seus acionistas da ordem de 18 milhões de florins, o que ao câmbio atual do cruzado... vejamos, o cruzado a 400 réis, quatro vezes oito trinta e dois, sobe três... *(Atrapalha-se com os dedos)*

CONSULTOR. Príncipe, essa explicação me parece descabida. E é notório que os portugueses não entendem de finanças... (p. 74 – 75)

Aqui também verificamos uma inversão de valores: quanto mais benefícios o Príncipe prometia aos moradores, mais ele era desaprovado pelo Consultor. Arrematando, observamos uma pequena brincadeira com a suposta incapacidade de entendimento dos portugueses em assuntos de “finanças”.

Outros trechos da peça gracejam com o fato verídico do Príncipe batizar suas obras com o próprio nome:

NASSAU. Vamos ampliar a cidade do Recife e ladrilhar suas ruas. E na ilha de Antônio Vaz ergueremos uma nova cidade, projetada conforme os mais modernos conceitos de urbanismo, do loteamento ao traçado racional de suas avenidas, desde o embelezamento de seus parques até o escoamento de seus esgotos. E a essa nova e suntuosa cidade permito-me dar o nome de Cidade Maurícia.

MORADORES. Viva ele! Viva! Muito justo!

NASSAU. E para que Recife e Maurícia se unam numa só cidade, darei início à construção de uma ponte magistral sobre o Capibaribe. (p. 75)

(...)

NASSAU. *(Para o CONSULTOR)*. Pois se eu mal cheguei e já reconquistei Porto Calvo! E descí até Penedo, onde construímos aquele forte... o Forte... Qual foi mesmo o nome que você sugeriu, escrivão?

ESCRIVÃO. Forte Maurícia, Alteza.

NASSAU. É, Forte Maurícia... (p. 79)

(...)

NASSAU. Peço ao Conselho de Estado Holandês que me mande os refugiados de guerra alemães que, desterrados e bens confiscados, se acolhem na Holanda... (*Interrompe-se para admirar a tela de um pintor*)

Que é isso, jovem?

PINTOR. É um quadro futurista, meu Príncipe. Retrata a futura Ponte Maurícia...

NASSAU. Ponte Maurícia? Quem foi que deu esse nome à ponte?

PINTOR. Fui eu, Alteza. Achei que soava bem...

NASSAU. Original...

ESCRIVÃO. Original... (p. 79 – 80)

(...)

NASSAU *dirige-se para a ponte.*

NASSAU. Está pronta?

ENGENHEIRO. Provisoriamente, Alteza. Não está lá essas coisas... faltou pedra. Emendamos umas “taubas”...

NASSAU. Mas já dá para atravessar?

ENGENHEIRO. Sim, Alteza.

NASSAU. Então, é ponte. Espera. Grava a divisa de Maurício de Nassau na pedra da cabeceira com as palavras “*Qua patet orbis*”, vasta como o universo. Gostou, Oba? (p. 90)

Na peça desmistificadora de Chico Buarque e Ruy Guerra, sobejam passagens de ironia e comicidade, encerremos, porém, nossos exemplos com o excerto que se segue:

NASSAU. 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.

NASSAU. Como também não lhe interessa saber que, por falta de víveres, até os ratos morrem de fome nos nossos armazéns. (p. 93)

No livro de Carlos Boxer, já citado em nosso trabalho, lemos no capítulo três: “Se as provisões escasseavam na Bahia, as coisas não iam melhor em Recife, onde Maurício bradava que até os próprios ratos estavam morrendo de fome nos armazéns.” (Boxer, 1961, p. 129). Como podemos notar, o trecho da peça acima transcrito, lança mão, simultaneamente, da ironia e da intertextualidade. A crítica aqui, mais uma vez, é dirigida à avidez pecuniária da Companhia que, a fim de lucrar o máximo, procura sempre gastar o mínimo (reduzindo, por exemplo, a ração dos holandeses).

Dissimuladamente poderosos, os recursos da ironia e da comicidade eclodem na peça de forma bastante apropriada. Qual doce misturado no remédio amargo da crítica, o riso, consoante afirma Vladimir Propp, “é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.” (Propp, 1992, p. 46). Portanto, na dessacralização da história, é principalmente dessa arma intelectual que se valem os autores “iniciados nos mistérios da desmistificação.”⁹³

⁹³ Lê-se na peça: “... ó celebérrimos *iniciados nos mistérios* da traição” (p. 109, grifos nossos).

UM NOVO DRAMA HISTÓRICO

O tema, traição. O cenário, histórico. O discurso, eclético. O modo dramático. O tom, irônico. O fruto: um novo drama histórico. Aos nossos olhos, *Calabar, O Elogio da Traição* emerge, ao lado dos novos romances históricos, como gênero correspondente no campo da dramaturgia.

Conforme demonstramos no decorrer do nosso trabalho, a peça teatral de Chico Buarque e Ruy Guerra apresenta algumas das principais características do Novo Romance Histórico. A história sofre uma revisão crítica, a versão oficial é questionada. Os conceitos do certo e do errado, do herói e do traidor assumem caráter relativizante. Os autores procuram delegar voz, na medida do possível (*era preciso driblar a Censura*), à parte marginalizada da história.

Verificamos na peça a presença do caráter cíclico e imprevisível da história, tanto no concernente ao silêncio repressor, quanto ao ato da traição, ambos flagrantemente na Invasão Holandesa e na Ditadura Militar. O tema da identidade nacional manifesta-se no texto de *Calabar* atrelado à reflexão dos conceitos de pátria e de colonização. Da paródia de provérbios à apropriação de textos históricos, como o Testamento Político de Maurício de Nassau, o uso

abundante da intertextualidade atravessa a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra do início ao fim.

Esgarçam-se as fronteiras entre o histórico e o ficcional. Fatos históricos misturam-se a fatos fictícios na trama; personagens, quase todos propositadamente históricos, são, por vezes, sujeitos a um rebaixamento nada comum à ficção histórica tradicional. No processo de dessacralização da história, porém, nada mais eficaz que o emprego da ironia, combinada, muitas vezes, à comicidade. Através deste astucioso expediente, os autores de *Calabar* desmistificam muitos dos valores apresentados, pelos personagens, como supostamente nobres.

Mesmo algumas especificidades de *Calabar*, próprias de um texto dramático, aproximam-se do tom dessacralizante e debochado comum às características do NRH. É o caso do prólogo, do epílogo e dos apartes da peça, como vimos no item sobre metaficção. Para Fernando Peixoto, a “estrutura de *Calabar* escapa às regras habituais da dramaturgia bem-comportada. Existe uma unidade que se manifesta justamente na descontinuidade quase cinematográfica do relato. Cada cena se exprime livremente, independente das demais, em termos de estrutura. Mas o todo conserva uma linha dramática conseqüente, lógica, objetiva.” (p. 22)

No começo do primeiro ato, notamos também a breve presença de um coro. Na sua função clássica, o coro acompanha a história do texto dramático do começo ao fim e, semelhante a um narrador, tece comentários sobre os acontecimentos da peça. Em *O Elogio da Traição*, o coro faz uma aparição muito curta, tal como se a peça estivesse apenas aludindo a este recurso e não o empregando da forma tradicional. Também aqui, o texto é marcado pela ironia: “Nessa guerra sem sentido/ Não há nacionalidade./ Só queremos garantido/ O direito à propriedade. (...) A vitória não será vã/ Neste Brasil Holandês/ Tem lugar pro português/ E pro banco de Amsterdã” (p. 34-35).

Importa ressaltarmos que, ainda que se trate de um texto com teor crítico, *Calabar* conserva aquele deleite, aquele *estranhamento* da linguagem inerente a todo texto literário. Portanto, sem deixar de lado a questão do prazer estético, o texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra dessacraliza a história oficial, desmistifica valores, convida o leitor/espectador ao questionamento e ultrapassa as fronteiras circunstanciais de sua escrita ao trabalhar um conceito tão sinuoso e atemporal quanto o da traição. Destarte, levando-se em conta todas as considerações feitas no presente trabalho, podemos afirmar que *Calabar, O Elogio da Traição* constitui, indubitavelmente, um modelo do Novo Drama Histórico.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Chico Buarque

- Teatro

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

_____. & GUERRA, Ruy. *Calabar – O Elogio da Traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (24ª. ed.), 2000. (1ª. Ed. – 1973/74)

_____. & PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.

- Romances

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Sobre Chico Buarque

CAVALCANTE, Ana Mary C. *Chico Especial*. Fortaleza, domingo, 20 de junho de 2004, *O Povo*, Caderno Vida & Arte, p. 1-12.

FONTES, Maria Helena Sansão. “Política, amor e marginalidade”. In: _____. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MARTINS, Christian Alves. *Tempos de intolerância: Chico conta Calabar*. Uberlândia: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais (Vol. 1/ Ano I/ no. 1), Outubro/ Novembro/ Dezembro 2004 – (ISSN 1807- 6971).

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002. (1ª. edição – 1982)

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "No anti-herói, a denúncia da realidade". In: *Chico Buarque: História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SILVA, Analzido Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)
- SOUZA, Tárík de. "O que não tem censura nem nunca terá". In: *Chico Buarque: História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- WERNECK, Humberto. *Gol de Letras: Chico Buarque – letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MIRANDA; ECHEVERRIA; MARCOS; ARBEX JR.; TRAJAN; FRENETTE; JOHNNY; WALTER FIRMO & SOUSA. "Chico – o craque de sempre" (entrevista). *Revista Caros Amigos*. N. 21, p. 22-30, dezembro/1998.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: o tempo e o artista*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

Literatura Dramática

- AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.
- DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: EDUSP – Perspectiva, 1987.
- _____. *O Teatro Realista no Brasil*. São Paulo: EDUSP – Perspectiva, 1993.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Efunção Européia do Livro, 1962.

PRADO, Décio de Almeida. “Evolução da Literatura Dramática”. In: *A Literatura no Brasil* (Org. Afrânio Coutinho) – Vol. VI. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VERÍSSIMO, José. “O Teatro e a Literatura Dramática”. In: _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 1916.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “Os caminhos do teatro: nasce um teatro nacional” e “O teatro entre Realismo e Crepuscularismo”. In: _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Romance/ Drama Histórico

BURKE, Peter. “A história como memória social”. In: _____. *O mundo como teatro. Estudos de Antropologia Histórica*. Lisboa: DIFEL, 1992.

ESTEVES, A. R. “O Novo Romance Histórico Brasileiro”. In: ANTUNES, L.Z. (Org.) *Estudos de Literatura e Linguística*. Assis: Arte & Ciência, 1988. p. 123 – 157.

HARTOG, François. “A Arte da Narrativa Histórica”. In: BOUTIER, Jean e JÚLIA, Dominique. *Passados recompostos: campos e canteiros da história*. RJ, Ed. UFRJ/ Ed. FGV, 1998.

HIMMELFARB, Gertrude. “La literatura como historia”. In: _____. *La Idea de la pobreza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

MARCO, Valeria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas-SP: UNICAMP, 1993.

MALARD, Leticia. “Romance e História”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, p. 143 – 149, 1996.

MENDES, Oscar. “Nota introdutória sobre os dramas históricos”. In: *William Shakespeare – Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MILTON, H. C. *O romance histórico e a invenção dos signos da história*. In: CUNHA e SOUSA (Org.) *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996.

PAOLI, Maria Célia. “Memória, História e Cidadania: o direito ao passado”. In: Secretária Municipal de Cultura/ Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória – Patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Fronteiras da Ficção: diálogos da história com a literatura”. *Revista de História das Idéias*, Porto Alegre, vol. 21, p. 33-57, 2000.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. “O narrador, a literatura e a história: questões críticas”. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 6, p. 127-142, 1. sem., 1999.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “Teatro Histórico e ‘Reação Idealístico-Symbolista’”. In: _____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

VASCONCELOS, Ana Isabel. “O drama histórico: exigências oitocentistas e polêmicas atuais”. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Estudos Literários/ Estudos Culturais – Universidade de Évora - (vol. 1), Maio de 2001.

VASCONCELOS, Vânia Maria Ferreira. *A Donzela Guerreira e a Descostura Irônica do Novo Romance Histórico em Viva o Povo Brasileiro*. Fortaleza: UFC, 1998 (Tese de Mestrado).

Calabar/ Invasão Holandesa

ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

BOXER, Carlos R. *Os Holandeses no Brasil – 1624-1654*. São Paulo: Ed. Nacional, 1961.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. “Memória literária dos holandeses no Brasil”. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 6, 1.sem., 1999, p. 59-74.

IVO, Ledo. *Calabar: um poema dramático*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

JOFFILY, Bernardo. *Atlas Histórico Istoé Brasil*. São Paulo: Empresa de Comunicação Três Editorial, s.d..

LIMA, Jorge de. “Calabar”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos flamengos*. Recife: FUNDAJ, 1987.

SANTOS, João Felício dos. *Major Calabar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1960.

SETÚBAL, Paulo. *O Príncipe de Nassau*. romance histórico. São Paulo: Saraiva, 1957.

SILVA, Leonardo Dantas. “Calabar, nem herói nem traidor”. *Planeta*. São Paulo: Ed. Três Ltda, 3 de fevereiro de 2005, p. 50-54.

Bibliografia Teórica e Geral

ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. “O texto literário”. In: _____. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Introdução de M. C. Proença. Rio de Janeiro: Aguillar, 1958, 4v.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo, 1997.

ASSIS, Machado de. “Crítica” In: _____. *Obras Completas* – (Vol. 3). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. “O tema do traidor e do herói”. In: _____. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

_____. “História do Guerreiro e da Cativa”. In: _____. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURGEOIS, André. *A Ironia Romântica*. In: DUARTE, L. P. (Org.) *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura Comparada*. In: *Recortes*. São Paulo: SCHWARZ, 1993.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

CASTRO, Maria Júlia Fonseca de. *A Ironia e o Existencialismo na Obra de Graciliano Ramos*. Fortaleza: UFC, 1998 (Tese de Mestrado).

- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia, humor e fingimento literário*. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.
- GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Fortaleza: EUFC, 1996.
- HOLANDA, Edna Carlos de Almeida. *Humor e erotismo em Gabriela, Cravo e Canela*. Fortaleza: UFC, 1997 (Tese de Mestrado).
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* – Tradução do “Prefácio de *Cromwell*” (tradutora: Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- LUFT, Celso Pedro. *Novo Manual de Português*. São Paulo: Ed. Globo, 1997.
- MARTINEZ, Paulo. *Heróis Vencidos*. São Paulo: Contexto, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Auto do frade*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ORLANDI, Eni Puchinelli. *As formas do silêncio*. São Paulo: Ed. Unicamp, s.d..
- ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavra, fronteiras da história*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano.” In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. – 10ª. ed. – Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. “O não-lugar da literatura”. In: _____. *Leituras do Ciclo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- VILLA, Marco Antonio. *A Ditadura Militar*. In: _____. *Sociedade e História do Brasil*. Instituto Teotônio Vilela, 2002.

Textos em meio eletrônico (Internet)

DURÃO, Santa Rita. “Canto IX”. In: *Caramuru*. Literatura Brasileira. Textos literários em meio eletrônico. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística. Apoio: CNPq/ UFSC/PRPG/FUNPESQUISA. (www.literaturabrasileira.ufsc.br)

GONZAGA, Sergius. “O romance romântico”. In: *Literatura Brasileira – tema do mês* (09/2005). (<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/indice.htm>)

[Sergius Gonzaga é professor de Literatura Brasileira e Panorama da Cultura Brasileira no curso de Letras da UFRGS.]

NASSAU, Maurício de. “Testamento Político”. Ministério da Ciência e da Tecnologia. Revista Parcerias e Estratégias.

(www.mct.gov.br/cee/revista/rev06.htm)

SCHALKWIJK, Frans Leonard. “Por que, Calabar? O motivo da traição.” In: *Fides Reformata*. Vol.05/Num.01,2000.

(www.mackenzie.com.br/teologia/fides/vol05/num01/Frans_Leonard.pdf)

[Frans Leonard Schalkwijk, Ministro da Igreja Reformada Holandesa, com mestrado no Calvin Theological Seminary, em Grand Rapids, Estados Unidos, e doutorado em história na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. É professor visitante do Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper.]

Documentário sobre Chico Buarque *Vai Passar*, produzido pela Directv, 2005.

ANEXOS

ANEXO 1 - TABELA

ASSUNTO GÊNERO	CALABAR	NASSAU	INVASÃO HOLANDESA
ROMANCE HISTÓRICO	<i>Major Calabar</i> (1960)	<i>O Príncipe de Nassau</i> (1957) <i>Nassau: sangue e suor nos trópicos</i> (1990) ⁹⁴ <i>Treliças: balas e gozos na corte de Nassau</i> (1994) ⁹⁵	<i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> (1976) ⁹⁶ <i>Viva o povo brasileiro</i> (1984) ⁹⁷
DRAMA (TEATRO)	<i>O Sonho de Calabar</i> (1959) ⁹⁸ <i>Calabar, o elogio da traição</i> (1973)	- x -	<i>Caramuru</i> (1781)
DRAMAS POÉTICOS (ou Poemas Dramáticos)	<i>Calabar</i> (1858) ⁹⁹ <i>Calabar</i> (1985) ¹⁰⁰	- x -	- x -
POESIA	“Calabar” (1974) ¹⁰¹	“Maurício de Nassau” (s.d.) ¹⁰²	- x -
DESCONHECIDO Ou INDEFINIDO	<i>Calabar</i> (1938) ¹⁰³	- x -	<i>Catatau</i> (1975) ¹⁰⁴

⁹⁴ *Nassau: sangue e suor nos trópicos*, de Assis Brasil

⁹⁵ *Treliças: balas e gozos na corte de Nassau*, de Virgílio Moretzsohn

⁹⁶ *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins

⁹⁷ *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro

⁹⁸ *O sonho de Calabar*, de Geir Nuffer de Campos

⁹⁹ *Calabar*, de Agrário de Sousa Menezes

¹⁰⁰ *Calabar*, de Ledo Ivo

¹⁰¹ “Calabar”, de Jorge de Lima

¹⁰² “Maurício de Nassau”, de Humberto de Campos

¹⁰³ *Calabar*, de Luís de Araújo Morais (pseudônimo Romeu de Avelar)

¹⁰⁴ *Catatau*, de Paulo Leminski

ANEXO 2 – MAPA (Fonte: JOFFILY, Bernardo. *Atlas Histórico Istoé Brasil*. São Paulo: Empresa de Comunicação Três Editorial, s.d., p. 23)

