

## HISTÓRIA, FICÇÃO E AS REPRESENTAÇÕES DO PASSADO, EM *CALABAR*

Elizabete Sanches ROCHA (FCL-UNESP-Araraquara)

A fim de mostrar a História por um viés que não seja o dos vencedores, a peça *Calabar*: o elogio da traição, de Chico Buarque & Ruy Guerra, evidencia, por meio das várias vozes, pontos de vista heterogêneos a respeito da traição. Este conceito é revelado na obra sob uma forma bastante relativizada, indefinida. É ainda mostrada ao leitor/espectador toda uma gama de procedimentos denunciadores da impossibilidade de se manter um ponto de vista no transcorrer dos acontecimentos. Assim, todas as personagens, de um modo ou de outro, traem. Traem os amigos e a si mesmas. Em uma guerra, ora lutam para um exército, ora mudam de bandeira. É assim que, paulatinamente, o discurso homogêneo da História vai se desintegrando, tomando uma forma inconclusa; vai transformando-se em versões.

Trata-se de uma discussão, em um nível estético, da representação do passado. Várias são as reflexões que giram em torno desse assunto, particularmente abordado pelos estudos historiográficos. De um modo geral, uma visão positivista direcionou a produção dos historiadores durante o século XIX, como afirma White:

O “método histórico”- como os historiógrafos clássicos do século XIX entendiam a expressão- consistia numa disposição de ir aos arquivos sem quaisquer preconceções, estudar os documentos lá encontrados e em seguida escrever uma estória acerca dos acontecimentos atestados pelos documentos de modo a fazer da própria estória a explicação “do que tinha acontecido” no passado.<sup>1</sup>

No século XX, inicia-se com a Escola dos *Annales* uma nova maneira de se visualizar o passado. E daí, natural e conseqüentemente, vozes até então não ouvidas emergem, provocando rupturas e construindo um discurso muito preocupado com os próprios códigos

---

<sup>1</sup> WHITE, Hayden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. Trad. de José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995. p. 153.

utilizados na enunciação. Em outras palavras, trata-se de olhar o passado e de representá-lo levando em conta fatores até então desprezados, tais como as particularidades que formam o cotidiano das pessoas. Nesse sentido, a obra de Chico Buarque e Ruy Guerra delega voz a personagens que, no microcosmo cênico, são marginais e representam os homens comuns-aliados da sociedade- que fizeram e continuam a fazer a História.

Já no início da peça são apresentadas vozes dissonantes que tratam de um mesmo assunto: a suposta traição cometida por Calabar. O poder da Igreja, aliada de Portugal, é representado por Frei Manoel do Salvador. Os interesses bélicos e econômicos da coroa portuguesa são defendidos por Mathias de Albuquerque. Bárbara, como seu próprio nome deixa entrever, é aquela que é portadora do discurso dos vencidos; a mulher de Calabar é também sua defensora, capaz de mostrar o avesso da História legitimada.

Não é por mero acaso que Domingos Fernandes Calabar não tem voz na peça, pois esse dado ressalta as opiniões sobre o suposto traidor da pátria, sem que possamos ouvir quais seriam as suas razões para mudar de lado na guerra entre Portugal e Holanda. Naturalmente trata-se de um recurso capaz de fazer o leitor/espectador tomar ciência de que naquele contexto todos terão a vez de emitir sua opinião sobre o centro de todas as discussões, formando um emaranhado de vozes que não se soluciona catarticamente ao final da peça. O que faz a História senão tomar para si a voz daqueles que já não a têm ou nunca puderam se fazer ouvir?

Na obra podemos ressaltar o quanto a noção de identidade é produzida pelo *outro*- nesse caso, o europeu branco e vencedor. Essa questão é problematizada de modo a romper com todos os conceitos cristalizados que tínhamos sobre quem são os heróis históricos. É flagrante a perda de valores das personagens na peça, que toca justamente na necessidade de se redefinir o que são o Brasil, os brasileiros, os colonizadores, os traidores, enfim, quem é o

sujeito produtor dos discursos, quais são seus interesses e seus comprometimentos ideológicos.

Segundo Vattimo<sup>2</sup>, os valores da civilização moderna se baseiam em um pensamento forte, ou seja, a crença na razão e em seus frutos. Tal pensamento prevê uma identidade una, coerente e definida. Porém, o homem contemporâneo já não guarda tantas certezas sobre si mesmo, sua identidade, seu estar no mundo. Ele seria, nesse sentido, um “ser fraco”. Para iluminar essa discussão, que vai ao encontro da necessidade de reavaliação das supostas verdades históricas produzidas por sujeitos imersos em tendenciosas linhas ideológicas, vale ressaltar uma das falas mais significativas da personagem Souto:

Motivo forte? Eu? Eu não tenho um motivo sequer para  
estar nesta guerra. Quando eu me dei por gente, já era uma  
praça do exército holandês combatendo na Paraíba. Por que  
holandês? Não sei. Vai ver que gostei do colorido.<sup>3</sup>

É justamente através da discussão sobre a traição, a identidade, a dignidade, que a peça alcança, esteticamente, uma capacidade de provocar a reflexão sobre a heterogeneidade de vozes sociais, que se apresentam claramente tendenciosas. Em um trecho da peça, Mathias de Albuquerque- defensor de Portugal- cumprimenta Souto por ter este traído a Holanda, nação a quem antes ele servia, a fim de beneficiar o exército português:

Mathias

Ah, sim, já sei, você é o traidor. Parabéns, belo serviço, rapaz.  
paz. Você tem futuro!

---

<sup>2</sup> VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 118-119.

<sup>3</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 53.

Camarão

(*Brincando*). À saúde do nosso traidor!

Frei

Não. Quem trai a Holanda protestante não trai o Papa.

Camarão

Traidor que trai traidor tem cem anos de louvor.

Frei

Traidor é quem trai a Espanha.

Mathias

Traidor é quem trai Portugal, Frei!

Frei

Sutilezas históricas, Excelência.

Dias

Eu acho que traidor é quem trai o governo. Qualquer governo. Feito Calabar.<sup>4</sup>

Assim, a verdade histórica é legitimada e Calabar ganha a pecha de traidor da nação. A peça, por instaurar tantos pontos de vista, dismantela essa legitimação na medida em que explicita o processo pelo qual ela é construída. Como se vê, cada um defende o que é traição segundo seus interesses particulares, seu modo de entender a organização social, sua ideologia. Para Mathias, Souto merece mesmo os parabéns por ter auxiliado os portugueses a prenderem Calabar. Por outro lado, Frei Manoel se adianta a corrigir o conceito de traição, pois, de seu ponto de vista, quem trai os protestantes holandeses é fiel à Igreja. E assim a peça vai, através dessa visão caleidoscópica sobre um mesmo acontecimento, transformando paulatinamente o discurso hegemônico e monofônico da História- que decidiu ser Domingos Fernandes Calabar o traidor do Brasil- em uma intrincada rede de vozes que algumas vezes se

---

<sup>4</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 30-31.

digladiam, outras se completam. São exatamente as “sutilezas históricas” mencionadas pelo Frei, isto é, os diferentes interesses que norteiam os sujeitos produtores dos discursos, que fazem com que uma versão seja aceita como verdadeira e inquestionável.

A antiga e corrente tese de que, se o Brasil houvesse sido colonizado pelos holandeses, estaríamos em melhores condições, é refutada em *Calabar*. Maurício de Nassau é construído dramaturgicamente de modo a colocar em dúvida sua suposta veia séria e empreendedora. Ele tem intenções as mais grandiosas e ao mesmo tempo extravagantes para o Brasil. Vaidoso, quer fundar a Cidade Maurícia e seu discurso- com exceção de sua última fala - é recheado de populismo. Para coroar sua postura de demagogo, ordena que se faça até mesmo um boi voar para a satisfação do povo. Essa passagem ilustra bem o procedimento da carnavalização que leva a outras versões de um mesmo acontecimento histórico:

Frei

*(Contendo o riso)*. Perdoe, Alteza, é brincadeira do povo. Eles não têm muita fé nessa ponte... Dizem que é mais fácil um boi voar...

Nassau

Ah, sim? Um boi voar? Há, há, há! Pois terão as duas coisas: a Ponte e o Boi! Viva Dom João Quarto, rei de Portugal!

*Todos levantam-se, bebem. A orgia prossegue. Nassau afasta-se em direção à ponte e dá ordens ao Engenheiro.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 88.

Em sua última fala, porém, a lucidez com que Nassau se autodefine como “um homem de armas e um humanista” destoa do holandês populista e megalomaniaco anteriormente enfatizado. Trata-se de uma avaliação do próprio fazer histórico e de uma análise profunda das personagens que compõem nossa memória coletiva. A fala de Nassau chama atenção, ainda, para a impossibilidade de se conhecer completamente essas mesmas personagens do passado. Ora, como já foi dito, a identidade é sempre estipulada pelo *outro*, e os traços mais salientes ou que atendam melhor às necessidades ideológicas do sujeito produtor do discurso ganham ênfase. É precisamente nesse sentido que Maurício de Nassau, na peça, afirma ter sido “grande na mesquinhez dos [seus] interesses”. E pede ainda para assim ser lembrado nos livros. Portanto, a peça rediscute as representações dos homens que fizeram sua própria história no passado e enfatiza a impossibilidade de termos acesso absoluto a esse real. Para esclarecer melhor tais reflexões, as palavras de Nassau são imprescindíveis:

Mas pobre do orador que pretende falar para o futuro, mesmo quando esse futuro dista dele apenas os segundos que o separam do ouvinte atento. 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.<sup>6</sup>

Com relação à chamada farsa do boi voador, promovida por Nassau em Pernambuco, é conveniente mencionar que há registros históricos acerca do acontecimento, o que evidencia uma carnavalização não só da literatura, mas dos próprios atos das personagens históricas:

---

<sup>6</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 118-119.

O povo, crédulo, ocorreu à cidade, a ver a façanha dos flamengos. Depois de fazerem aparecer nos altos de uma casa um boi de verdade, recolheram-no e fizeram surgir “um couro de boi cheio de palha e o fizeram vir voando por umas cordas com um engenho”, como refere o notável cronista contemporâneo e testemunha ocular de muito do que narrou, Frei Manuel Calado do Salvador.<sup>7</sup>

A visão carnavalesca do mundo atravessa toda a obra, de tal modo que é impossível compreender o ponto de vista instaurado pela peça sem presenciarmos a queda do oficial. A ambivalência, o riso, o sério-cômico e o ridículo são todos colocados em primeiro plano. A presença de um papagaio em cena, como personagem, a insistência de Maurício de Nassau em construir a ponte e fazer o boi voar, oferecendo um grande espetáculo ao povo, os moradores envolvidos com as idéias supostamente humanistas do holandês, completamente bêbados, todo esse cenário carnavalizado que rompe absolutamente com qualquer pretensão unilateral de seriedade é confirmado poeticamente pela canção *Boi voador não pode*:

Quem foi que foi  
Que falou no boi voador?  
Manda prender esse boi,  
Seja esse boi o que for. (*bis*)  
O boi ainda dá bode.  
Qualé a do boi que revoa?  
Boi realmente não pode  
Voar à toa.  
É fora, é fora, é fora,

---

<sup>7</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História da civilização brasileira*. A época colonial. Do descobrimento à expansão territorial. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. Vol. I. p. 243.

É fora da lei,  
Tá fora do ar,  
É fora, é fora, é fora,  
Segura esse boi.  
Proibido voar.<sup>8</sup>

Trata-se de uma canção muito significativa dentro do contexto carnavalizado da peça, mas também dentro de uma situação que extrapola o microcosmo cênico e vai ao encontro do macrocosmo social. Ou seja, em anos de ditadura, as palavras que fazem parte do campo semântico dessa canção não deixam dúvidas à alusão feita à censura imposta pelo Regime Militar. As expressões “manda prender”, “o boi ainda dá bode”, “não pode”, “fora da lei”, “proibido voar” denunciam uma situação de ausência de liberdade de expressão. O absurdo de um boi voar é totalmente coerente com esse protesto carnavalizado dentro da peça, em que se elabora um discurso a um só tempo sobre as iniquidades do Brasil-colônia e a repressão imposta pela ditadura da década de 1970.

Em *Calabar*, não há uma teleologia e o leitor/espectador fica sem uma resposta definitiva, mas é convidado a refletir- epicamente- sobre os discursos que nos chegam- particularmente o da História- e a analisar criticamente o grau de liberdade dialógica ou de autoritarismo monológico presentes nesses mesmos discursos. Através de Bárbara, a consciência de que a História é um processo não-linear se revela de maneira candente:

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

---

<sup>8</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 91.



mistura de palavras que vos impingi. A história é uma col-  
cha de retalhos (...)

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, oh! cele-  
bérrimos iniciados nos mistérios da traição.<sup>9</sup>

A ridicularização do discurso histórico hegemônico é explícita, provocando um riso incapaz de levar à catarse nos moldes clássicos, já que a peça não apresenta uma solução para o problema. No final, o leitor/espectador é convidado a aplaudir, beber, viver, votar e trair, em um aparente paradoxo, que resume, porém, o compromisso da peça não só com a tomada de consciência política, mas também com o prazer estético. Acresça-se a isso a proposta épica de distanciamento do ator em relação a sua personagem em *Calabar*. Bárbara avalia, emite sua opinião mais como atriz e menos como personagem. Dirige-se ao público a fim de despertar as consciências para o fato de que tudo não passa de ilusão teatral e, portanto, a história- no duplo sentido de enredo e de fazer historiográfico- não terminou, mas continua na vida de cada um dos leitores/espectadores e atores. Essa ruptura da ilusão teatral é uma das mais fortes marcas do teatro épico, pois impede que o leitor/espectador se envolva magicamente com a cena, esquecendo-se de que é preciso agir para transformar a realidade factual na qual todos se inserem. No final, percebemos a insistência de Bárbara em ressaltar a inutilidade da busca de comprovação dos acontecimentos- “odeio o ouvinte de memória fiel demais”-, pois já se tem a convicção de que essa fidelidade absoluta ao real inexistente. Justamente ao deixar em aberto as possíveis respostas para os questionamentos históricos, ao negar o oficial como

---

<sup>9</sup> BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 119.

único ponto de vista, a obra preserva o sentido de construção, ou seja, a peça, a História, o Brasil, os brasileiros e a concepção que temos de todos eles não estão prontos.

*Calabar* discute, de maneira sensível e enriquecedora, a impossibilidade de se conhecer os acontecimentos irrestritamente. A peça, se por um lado nos rouba a ilusão da hegemonia do discurso histórico, em contrapartida oferece-nos a fruição da ilusão estética.