

Revista de Literatura,  
História e Memória



**Dossiê:**

Teatro latino-americano  
contemporâneo:  
memória e testemunho

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 52-68

## TRAIÇÃO, OPORTUNISMO E REBELDIA: UMA LEITURA HISTÓRICA DE *CALABAR*

Treason, opportunism, and rebelliousness:  
a historical reading of *Calabar*

Lucas André Berno Kölln<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse artigo se propõe a fazer uma leitura historiográfica da peça *Calabar – O elogio da traição* de Chico Buarque e Ruy Guerra, escrita entre 1972-1973, dando especial atenção aos variadores sentidos políticos atribuídos à traição. Através de recursos dramáticos, da didascália, e do retrato dos diversos personagens, a traição de Calabar é colocada em perspectiva no texto da peça, criando circunstâncias que permitem um tratamento ambíguo de suas ações, e que levam, eventualmente, a uma certa inversão de sinal quanto ao seu significado político: de traidor a

herói. Ao mesmo tempo, essa inversão altera o significado das ações dos demais personagens, que são pouco a pouco revelados sujeitos conformados e, mesmo, oportunistas. A proposta do artigo é a de pensar como essas escolhas estéticas e políticas foram historicamente calcadas na experiência de viver sob a ditadura militar brasileira, e deliberadamente transformadas em anacronismo, de modo a sugerir analogias tanto sobre os opositores do regime militar de então, quanto aos seus apoiadores mais discretos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Calabar – O elogio da traição*; Chico Buarque e Ruy Guerra; Literatura brasileira; Teatro brasileiro; Ditadura militar.

**ABSTRACT:** This paper proposes a historical reading of the play *Calabar – O elogio da traição*, by Chico Buarque e Ruy Guerra, written between 1972-1973, dedicating special attention to the various political meanings attributed to treason. Through dramatic resources, didascaly, and the portrait of several characters, Calabar's act of treason is put in perspective along the play's text, creating circumstances that allow an ambiguous view of his actions, and which lead, eventually, to a certain inversion of his political value: from traitor to hero. At the same time, this inversion changes the meaning of the other characters' actions, gradually revealing them as resigned and even opportunistic individuals. The paper's proposition is to reflect about the manner in which these aesthetical and political choices were historically grounded in Brazilian military dictatorship experience, and deliberately transformed in anachronism, suggesting therefore analogies towards the military regime opponents of the time and also towards its more discreet supporters.

**KEYWORDS:** *Calabar – O elogio da traição*; Chico Buarque and Ruy Guerra; Brazilian literature; Brazilian theater; Military dictatorship.

*“Não, as Forças Armadas não podem atrair o Brasil. Defender privilégios de classes ricas está na mesma linha antidemocrática de servir a ditaduras fascistas ou síndico-comunistas.”*

(General Humberto de Alencar Castelo Branco, *Instrução reservada ao Estado-Maior do Exército e organizações subordinadas*, 20 de março de 1964)

*“Deprimido por quê? Estou tranquilo com minha consciência, mas estou*

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Colegiado de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), campus Marechal Cândido Rondon. E-mail: lucas\_kolln@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5019447401218444>.

*surpreendido com você, meu amigo, que conhecia meus pensamentos e que no momento de ficar com a Revolução ficou com a TRAIÇÃO...”*

(General Sylvio Frota, em telefonema ao General Bethlem em 12 de outubro de 1977, após ter sido exonerado por Ernesto Geisel)

Quem trai o traidor, faz justiça ou vingança? Esta é uma das perguntas mais centrais, e ainda assim sutis, da peça *Calabar*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, e aquela que queremos tomar por fio condutor deste artigo, não para respondê-la de modo categórico, mas com o fito de explorar suas vicissitudes dramáticas e seu significado histórico. Dito doutro modo: interessa-nos aqui antes o que a proposição da pergunta significa, e menos qual é sua resposta específica. Em outras palavras, ainda: queremos entender as virtudes estéticas do anacronismo e as virtudes políticas da traição, e como atuam juntas na composição da peça.

Nos fiamos nas lições metodológicas de Walter Benjamin quando este analisou o drama trágico alemão do século XVII, especialmente quanto ao seu conselho de evitar deixar-se enredar pela

(...) suposição de que as ações e os comportamentos de personagens do drama podem ser utilizados para a análise de problemas morais do mesmo modo que se usa um manequim para o ensino de anatomia. À obra de arte, que ninguém se atreve a considerar levemente como uma reprodução fiel da natureza, atribui-se sem reservas o estatuto de cópia exemplar de fenômenos morais, sem sequer se colocar a questão da sua possibilidade de reprodução. (BENJAMIN, 2020, p. 105-106)

Buscando respeitar a peça como peça, o texto dramaturgico como texto dramaturgico, é que ousamos relacioná-lo à História. Supor que a criação literária é mera correia de transmissão do mundo histórico concreto é tirar da equação interpretativa o autor, sua criatividade artística e, enfim, sua agência social e histórica. Quisemos antes ler a peça pela História e ler a História pela peça, fazendo-as interpenetrarem-se e, assim, iluminarem-se mutuamente.

O assunto histórico do enredo é conhecido o bastante para que possamos nos abster de repisá-lo fartamente: Domingos Fernandes Calabar, mameluco local que inicialmente lutou ao lado dos portugueses, passou a apoiar os holandeses em 1632, durante as guerras que opuseram as duas potências colonizadoras no Nordeste brasileiro no segundo quartel do século XVII. Sua sina, no entanto, foi infausta, pois os holandeses o devolveram aos portugueses, ao passo que, em 1635, Calabar foi condenado à morte pelo garrote na cidade de

Porto Calvo, onde hoje é o estado de Alagoas.

A peça de Buarque e Guerra se divide, basicamente, em dois momentos: o primeiro se passando em 1635, quando Calabar é executado depois de ter sido entregue aos portugueses pelos holandeses; e o segundo em algum ponto entre 1637-1644, durante o governo de Maurício de Nassau. Por conta disto, ao longo da peça Calabar é onipresente, mas sempre por interposta pessoa, pela fala dos outros, como quando Frei Manuel, jesuíta português, introduz a trama: “FREI (off) – Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 4).

A traição que serve de subtítulo à peça, e que selou o destino de Calabar, é explicada na sentença que um oficial lê momentos antes de sua execução:

**OFICIAL** – ...com barão e pregão... (rufos)... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... (rufos)... que seja morto de morte natural para sempre na forca... (rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos... (rufos)... Para que sirva de exemplo... (rufos)... e a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas... (rufos)... e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... (rufos)... para que não perdurem na memória... (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 33-34)

A traição, como se vê, é dupla: Calabar traiu “ao seu Rei e Senhor” e “a sua Pátria”. Estando o Nordeste na condição de colônia portuguesa, seus habitantes são súditos do rei de Portugal, de modo que é fácil entender que Calabar, ao decidir lutar ao lado dos holandeses, incorreu em traição contra o rei. Quanto à traição da “Pátria”, a situação é mais complicada, pois na condição de habitante de um território colonizado, sua lealdade pátria é algo confuso, podendo estar vinculada tanto ao Brasil quanto a Portugal, considerando que Brasil (i.e., a América Portuguesa) não era ainda uma nação ou pátria autônoma, mas sim uma possessão colonial portuguesa. Havia um sentimento pátrio da parte de Calabar em relação ao mundo que concretamente habitava e conhecia, isto é, ao Brasil, ou sua lealdade pátria deveria estar, teoricamente, direcionada ao reino que dominava esse território, isto é, Portugal? Como diz Bárbara, a viúva de Calabar, ao questionar o veredito de traição, “Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 87).

Esse é um ponto crucial do efeito político e estético da peça. Voltaremos à questão da pátria, da “coisa traída”, mais à frente.

Por ora notemos que é nisto, nessa dúvida quanto à conduta de Calabar, que reside a reflexão mais fecunda de Buarque e Guerra ao longo da peça. O estigma de traidor com que

Calabar passou à história<sup>2</sup> é de várias formas tornado ambíguo pelo decorrer da trama. Uma dessas formas é o fato de que, na peça, a administração de Nassau se mostra muito mais progressista do que, aparentemente, vinha sendo a de Portugal. A despeito de haver nisto precisão histórica ou não, trata-se de algo que argumenta indiretamente a favor do cálculo de Calabar.

Outra das formas, a principal, é como os diferentes personagens vão tendo suas práticas e condutas apresentadas, pois cada um deles parece ter um pouco de traidor.

Mathias de Albuquerque, Governador da Capitania de Pernambuco, por exemplo, confessa delito semelhante ao de Calabar numa cena engenhosamente construída. Antes da confissão, Bárbara caminha indignada entre os moradores de Porto Calvo, que entoam o refrão do *Miserere Nobis*, e vai dizendo, em tom acusatório (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 30-31):

Certo, certo, certo,  
A culpa de todo é de Calabar.  
A culpa de todos é de Calabar.  
É bom, é cômodo, é fácil (...)  
O melhor traidor é o que se escala  
Corpo pronto para a bala,  
Se encurrala, se apunhala,  
Se amarrota e não estala,  
E cabe dentro da mala,  
Se despeja numa vala.  
Se esquece espetado em tala  
Com que arraia não se rala  
E não se fala na sala.

Deixando o bulfício de Bárbara em segundo plano pelo jogo da iluminação, acende-se a luz sobre Mathias e Frei Manoel, que haviam se encaminhado para um canto escuro durante a sequência anterior. É no segredo desse confessionário improvisado que Mathias revela seu pecado ao Frei:

Eu, Mathias, de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição, às vezes tenho pensado nesse meu país... (...) Sim, Padre, tenho sofrido essa tentação. Às vezes tenho hesitado em deixar o meu país à sua sorte, o que não é sorte sua... Padre, às vezes, peço em pensamento, e as palavras quase me traem. E eu quase me surpreendo a contestar as ordens que me chegam não sei de onde ou em nome de quem... (...) Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos

---

<sup>2</sup> É o que sacramentou a historiografia oficial do Brasil entre os séculos XVII-XIX, como em Brito Freyre, Frei Manoel Calado, e Adolfo de Varnhagen. Vide o artigo de Regina de Carvalho Ribeiro “Calabar: um intermediário cultural no Brasil holandês” (2013).

interesses do rei! (BUARQUE; GUERRA, p. 31)

Pouco depois é lida a sentença de Calabar, e ele é, ato contínuo, executado.

A sequência potencializa a sugestão política da confissão de Mathias: Bárbara revoltada com a indiferença da “arraia-miúda [que] não muda”, Mathias confessando sentimento e conduta similar à de Calabar, e este sendo executado em seguida. O jogo cênico insinua paridade entre o delito de Calabar e o de Mathias, mas cujo desfecho é a execução daquele, e não deste. O Governador, pensando nesses termos, é um Calabar abortado, pois faltou-lhe aquilo que Bárbara diz serem atributos do “melhor traidor”: que é “o que se escala” e tem o “corpo pronto para a bala”.

Os sentimentos de Mathias por Calabar parecem ter tudo para apontar na direção da admiração, mas prevalece, pelo espelho torcido do outro, a inveja. Refletido em Calabar, que efetivamente fez o que ele quisera ter feito, Mathias vê refletida sua própria covardia, e por isto vilipendia o outro, o tornando seu nêmesis. Não estando à altura do heroísmo controverso de Calabar, resta a Mathias aguentar o travo amargo da conformação, que lhe coloca numa curiosa posição: passa a ser, por covardia e/ou por cálculo, um conivente, um ambíguo defensor do *status quo*, e um dos que vilipendia Calabar. Sem o sacrifício (o “corpo pronto para a bala”), o heroísmo possível de Mathias tornou-se opróbrio, e Calabar é precisamente o parâmetro que lhe permite enxergar isto.

Mathias nutre pelo torrão natal uma afeição que o faz levantar a voz (mas não muito, só baixinho) contra a Coroa espanhola. Estava vigente então a União Ibérica, arranjo no qual a sucessão do trono em Portugal abriu espaço para a ascensão do espanhol Filipe IV, que arrebanhou os dois tronos e todas as possessões ultramarinas a eles sujeitas. Mathias, como governador de uma capitania sob as ordens desse trono, ressentido-se do aparente desprezo que os espanhóis nutrem pela terra que a ele é tão cara: “O Brasil nunca lhes interessou. O Brasil para eles é uma cortina de cana para proteger dos holandeses a prata do Peru. Cadê os navios que me prometeram? Cadê as notícias? Cadê os canhões? Cadê os remédios? Nada.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 24) Os espanhóis, tendo se assenhoreado do trono português, traem o Brasil, pretensa “Pátria” que se acusa Calabar de haver traído.

Mathias se vê como um traidor de Portugal (confessa-se, até), mas parece mesmo é ter traído a si próprio, suas próprias disposições de amor à terra. Sentindo que sua terra amada foi traída pela política metropolitana atravessada pelas disputas dinásticas, está perturbado por não ter, como Calabar, traído aquele traidor.

Um segundo possível traidor na peça é Henrique Dias, que se intitula “Governador dos

Pretos Crioulos e Mulatos,” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 11) e que traiu aos seus servindo um governo que jamais colocou a continuidade da escravidão em questão. O diálogo com Bárbara o expõe (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 38):

**BÁRBARA** – Os outros negros não são escravos...

**DIAS** – Eu não sou. (...) Eu mesmo me fiz. Minha dinastia começa comigo. Passei pelo que tinha que passar. Trabalhei, lutei e engoli muito sapo para ser o que sou.

**BÁRBARA** – E está contente...

**DIAS** – E não é pra estar?

**BÁRBARA** – E os outros (...) negros?

**DIAS** – Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso.

**BÁRBARA** – E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito.

**DIAS** – Um lugar na forca para quem não sabe o seu lugar.

Enquanto Calabar, ao que parece, traiu com vistas ao progressismo dos holandeses, Henrique Dias traiu por motivos mais individualistas, como forma de ascensão social, assumindo o papel de representante de uma ordem que escravizava àqueles que tinham sua cor de pele. Que o escravizara até ontem, pode-se dizer. Livrou-se individualmente da condição cativa, e silenciou sua consciência atribuindo essa ascensão a seu mérito, arrogando-se o papel de exemplo e reproduzindo os preconceitos daquele sistema que antes o oprimia (“engoli muito sapo”) e que agora ele defendia. Tomava os negros não-ascendidos como ele por “preguiçosos”, e ressentia-se daqueles que se levantavam contra esse estado de coisas (os que “não sabem seu lugar”).

É preciso levar em conta que as ações de Henrique Dias para ascender socialmente, tendo se dado no interior de um sistema estruturado sobre a exploração de sujeitos como ele, pode ser interpretada como resistência, negociação ou mesmo simples sobrevivência. A coloração da ambição individual, da auto-atribuição meritocrática é que torna as coisas mais ambíguas nesse sentido. E ambiguidade é a palavra-chave aqui: se são ambíguas suas manobras quanto a sobreviver ou remediar-se, ambígua também é o aspecto traiçoeiro de seus comentários em relação aos seus (pretensos) iguais.

Desfaçatez parecida com a Henrique Dias é praticada pelo terceiro candidato a traidor, Antônio Filipe Camarão. Trata-se de um tapuia aporuguesado que traiu aos seus, como demonstra seu comentário sobre o plano de emboscar os holandeses usando tropas de indígenas: “De minha parte é perfeito. Onde o holandês pensa que há meia dúzia, tenho duzentos índios. Duzentos índios na emboscada, que morram cem (dá um gole e continua)

estamos aí pra isso mesmo, ainda sobram cem para o cerco.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 13).

O comentário de Camarão é feito durante um banquete em que as autoridades portuguesas discutem o plano para tomar Porto Calvo e capturar Calabar. O tapuia apresenta sua estratégia “servindo-se de vinho”, com indisfarçável indiferença ao assunto, como se se tratasse de amenidades de mesa. A frieza do cálculo que reconhece a possibilidade de cem mortes indígenas na emboscada é sublinhada pela composição cênica: um banquete à distância do mundo concreto em que essas mortes acontecerão, o que facilita elas se tornarem na boca dos comensais como que peões num tabuleiro.

Indo do dramático ao satírico, do formal ao grotesco, à cena do banquete sucede uma outra em que um holandês não nomeado (presente-se um comandante de tropas) e Mathias de Albuquerque negociam a rendição de Porto Calvo. Estão ambos sentados em latrinas uma ao lado da outra, amargando crises diarreicas simultaneamente às tratativas nas quais o holandês trai a Calabar, até então valoroso aliado nas campanhas militares (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 21-22):

**MATHIAS** – (...) eu imponho que Calabar me seja entregue mãos e pés atados, como despojo de guerra. Essa é a cláusula Um da rendição de Porto Calvo. (...)

**HOLANDÊS** – (...) Que é que os historiadores vão dizer de mim se eu entrego Calabar? (...)

**HOLANDÊS** – A História pode esperar.

A obsessão de Mathias com Calabar dita o tom da negociação, e o holandês, que eventualmente cede à ideia-fixa do outro, demonstra ter consciência de sua perfídia. Preocupa-se com a memória que a história há de construir sobre um personagem que entrega ao inimigo aquele que tanto se arriscara para poder ajudar-lhe. E sabemos que a peroração não chegou a tornar-se uma crise de consciência realmente séria, pois o holandês não-nomeado entregou efetivamente Calabar aos portugueses. Assemelha-se nisto a Antônio Filipe Camarão na maneira como lida com aqueles sob sua autoridade: são peões no tabuleiro, objetos de seu cálculo, mas também alvos de sua indiferença.

O insólito da cena, com ambos defecando, realça precisamente isto num subtexto grotesco com direito a baixo calão, pois enquanto jogam com o destino de Calabar, “cagam” para a situação da colônia. O ressentido Mathias de Albuquerque quer vingança, o vaidoso holandês está mais preocupado com sua reputação. Nenhum dos dois parece estar realmente preocupado com a tal “Pátria” que se acusa Calabar de ter traído.

O quinto candidato a traidor é Sebastião Souto, soldado português que fez precisamente da traição uma forma de sustento e de vida, tornando-se um mercenário. Foi ele quem denunciou Calabar aos portugueses. Souto explica suas razões a Bárbara, essa voz da consciência na peça, e alega o pragmatismo contumaz que a própria marcha do mundo lhe ensinou:

(...) sei que eu também sempre fiz o que era para ser feito. E passei de um lado para o outro sem nunca me perguntar porque. Porque aprendi que na guerra vale tudo. Sempre achei tudo normal. Achei normal que todo um batalhão de flamengos lutasse do lado dos portugueses. Quando um ano depois, eles desertaram de volta, achei normal. Achei que era normal executar 200 índios porque eram tapuias e hereges. Depois executamos outros cento e vinte batizados. Achei que era normal. Combati normalmente sob as ordens de chefes espanhóis, lusos, franceses, italianos, poloneses, alemães que também achavam normal lutar por dinheiro, por qualquer bandeira. Falaram em religião, acreditei. Disseram que a luta era entre Deus e os diabos, entre a terra e o mar, lutei. Depois vi que a luta era entre o açúcar e o sal, por ouro e prata, pela pimenta e noz moscada, pela cochonilha e pelo pau-brasil, e aceitei. Achei tudo normal porque não sou louco. Só um louco é que faz perguntas que não se pode responder. Se tem um louco nesta história é ele [*Calabar*]. (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 41)

A explicação de Souto é instrutiva, menos por sua aparente falta de escrúpulos e mais porque ela sempre encontrou onde florescer. Numa leitura mais ortodoxa, um mercenário é um traidor profissional, alguém que é potencialmente mais vil do que um traidor, digamos, idealista, uma vez que este trai por conta de uma mudança de convicção e, portanto, de lealdade. Pensando nesses termos, Souto deveria ser mais desprezível do que Calabar. Mas aos olhos da autoridade portuguesa não é, porque antes disto ele é útil. Pelos numerosos exemplos que ele dá, a marcha da colonização parece ter sempre oferecido emprego a traidores profissionais, seja para engrossar hostes, para executar tapuias e batizados, para trocar de bandeira no tilintar de moedas, para engrossar a cruzada contra o diabo, para azeitar as engrenagens que colonialmente espoliam ouro, açúcar, sal, pimenta, noz-moscada, cochonilha e pau-brasil. Ora, o roteiro de exemplos de Souto parece ter sido engenhosamente preparado por Buarque e Guerra para cobrir sucintamente as guerras entre as potências mercantilistas europeias na aurora do capitalismo, as campanhas evangelizadoras ibéricas e os diferentes momentos (“ciclos”, diria Celso Furtado) da colonização americana. Em seu relato, Souto sucintamente reconstrói a história do sistema colonial.

Se Maquiavel parece falar pela boca de Souto, nada muito diferente disto se pode dizer a respeito da realidade histórica em que ele tem conseguido subsistir.



Enquanto Mathias se enrola pelo amor que tem a sua terra natal, sentindo a necessidade de confessá-lo como a um delito, Souto não aparenta ter crise de consciência alguma. Entendeu o cálculo do mundo e opera a partir dele. Não introjeta dilemas morais quanto às decisões que o processo histórico mesmo lhe põe; não torna seu íntimo o campo de batalha de lealdades e pragmatismos, aceita a dinâmica que o rodeia e se adapta, conformado com ela. Estando ele, historicamente, no olho do furacão a que chamamos formação do capitalismo, as palavras de Alfredo Bosi são esclarecedoras:

(...) o capital não tem pátria, e esta é uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia que dura enquanto pode. E como pode, já que sua situação de raiz é sempre a da falta e da dependência. (BOSI, 2003, p. 19)

A impessoalidade do capitalismo se enraíza na pessoalidade com que o mundo é vivido pelos homens e mulheres. A pretensa amoralidade com que Souto lê seus atos e omissões é sua forma de não ter de arcar pessoalmente com a cruel roda-viva do mundo. O preço que paga, no entanto, é ser esse caniço que se dobra ao vento, que dá impressão de casca de carne vazia de *anima*, mais subsistência que vivência.

Por afinar sua lógica à lógica do mundo, ilógico lhe parecem aqueles que não o fazem, como Calabar, qualificado como “louco”. Para Souto, usar uma lente moral para ler o mundo e para inserir-se nele é agir como louco, e é nisto que constitui a tragédia de Calabar, que continua alimentando a quimera de lealdades, de virtudes, quem sabe até mesmo de utopias como a do Brasil, traída pelos portugueses.

Por fim, o último dos candidatos a traidor é o Frei Manoel do Salvador, que outrora tecia elogios a Portugal, mas que, com a vitória holandesa, passou a louvar a administração de Nassau. Pode-se interpretar sua decisão como uma mudança de lado, isto é, uma traição. É novamente Bárbara, como arauto da consciência, que o confronta:

**BÁRBARA** – Padre, eu queria saber uma coisa... É muito importante... (...) Como é que o Senhor faz para ser sempre o mesmo? Com os portugueses... depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses... Como é que faz com a sua consciência?

**FREI** – Você está bêbada.

**BÁRBARA** – E Deus proíbe falar com uma bêbada... É isso, Padre?

**FREI** – Não, Deus não proíbe, mas o bom senso, sim.

**BÁRBARA** – Padre. Se um dia o rei me chama e manda matar o vizinho e eu mato... E depois o rei morre, vem um novo rei e diz que o vizinho tinha razão... Como é que eu faço? Se o rei tem sempre razão?... Me confesso?... Esqueço?... E o morto, Padre? O que é que a gente faz com o morto?

(BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 86-87)

A dúvida filosófica pica como verruma, e Frei Manoel só consegue esboçar uma réplica *ad hominem*: tenta anular a pergunta pondo em dúvida a perguntadora, ou, dito doutro modo, esquiva-se de respondê-la, titubeia ante a confrontação. Ora, quem mais, além do Frei Manoel, também deixou de apoiar um lado (portugueses) e passou a apoiar outro dos lados da contenda (holandeses)? Precisamente: Calabar. Se sobre este quiseram depositar os opróbrios da traição, igualmente sobre aquele eles deveriam ter sido colocados.

Como se pode ver, candidatos a traidor existem vários em *Calabar*, de modo que a ação dramática decorre num sucessivo apontar de dedos, por um lado relativizando a traição de Calabar, e por outro demonstrando a hipocrisia que nutre essa ciranda de acusações. Isto chega a ser incorporado como parte da peça numa cena algo cômica em que o grupo de candidatos a traidor debate a traição:

**SOUTO** – Governador, talvez não seja o momento mas fui eu que...

**MATHIAS** – Já sei, você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes.

**SOUTO** – Obrigado, mas... traidor?

**FREI** – Não, quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela.

**MATHIAS** – Traidor é quem trai Portugal.

**FREI** – Sutilezas históricas, Excelência.

**CAMARÃO** – Traidor é quem trai Jesus Cristo.

**DIAS** – Traidor é quem trai a Pátria.

**SOUTO** – Traidor é Calabar. (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 25)

Cada um deles define a traição como aquilo que ele próprio não cometeu. Como disse Bárbara, “para se ver o traidor, é preciso mostrar a coisa traída”, e cada um dos personagens acima define a seu modo a “coisa traída” para se preservar da acusação. Em síntese: traidor é sempre o outro... e a hipocrisia adensa. Como perora Mathias: “Estranha terra, esta, em que se cultiva com tanto gosto a arte de delatar. (...) Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem as palavras da traição.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 13).

Mesmo Nassau, retratado na peça como administrador progressista e capaz, é atacado por crise de consciência após ser destituído de seu cargo na colônia. Mesmo tendo realizado obras importantes para o desenvolvimento da colônia e da vida de sua população, ele fica confuso quanto às suas ações. Numa conversa com o Consultor da Companhia das Índias Ocidentais, logo após ser informado de que ele estourou o orçamento e está sendo acusado de “(...) botar a mão nos cofres do Estado”, ele se pergunta:

**NASSAU** – Sei que falhei e sei também que fui bem-sucedido. Sei que me equilibrei na corda bamba, sorri para todos os lados, disse sim e fiz não, pendurado num vice-versa a que me dava direito a condição de político e comandante. Tudo por causas nobres, imensas, na escala do futuro. Fiz tudo isso com orgulho, sem medo de julgamentos ou críticas, porque dentro de mim eu tinha uma meta que nada me impediria de alcançar. E agora, constato que tudo, mesmo aquilo de que ainda me orgulho, pode ser classificado de traição. (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 89)

Se tomarmos o parâmetro de Bárbara, no entanto, nenhum dos candidatos acima apontados é traidor (com exceção de Nassau), pois não passam de “alcaguetes”. Isto aparece na cena em que Souto tenta seduzir Bárbara sublinhando as pretensas semelhanças entre si próprio e o amado dela, Calabar:

**SOUTO** – Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenino, sabe? (...) Traio por trinta dinheiros. Traio por convicção. Traio para todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da Traição, Paraíba.  
**BÁRBARA** – Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcaguete. (...) Calabar sabia o gosto da terra e a terra do Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 62-63)

Nesse mesmo diálogo em que despreza Souto, Bárbara lhe diz que “Calabar está vivo nesse mundo aqui. Foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal.” (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 59).

Nenhum dos apontados ao longo do texto traiu por um ideal. Um traiu por dinheiro, outro por sua reputação, e outros ainda por uma melhor colocação, para remediar sua condição ou em nome de alguma vantagem pessoal. Perto de Calabar, feito mártir em nome de certa utopia que os holandeses pouco a pouco construía, os outros não passam de odiosos oportunistas. A traição de Calabar é rebeldia em nome de um ideal, tem porte heroico, é corajosa; a traição dos outros é covardia, conformação adulatora, fede à velhacaria.

É um ideal de Brasil que torna Calabar um herói aos olhos de Bárbara e ao longo da peça, e é este ideal de Brasil que lhe custa a acusação de traidor e sua eventual execução. Posto nos termos da sua sentença, Calabar traiu “a Pátria” e, como vimos, em nome de um certo Brasil, ou, noutros termos: em nome de uma certa pátria, outra. Ou seja, ele traiu “a Pátria” em nome da pátria, traiu “a Pátria” daqueles que traíram a sua pátria.

Antes insinuado do que dito às claras, funciona aqui um jogo de distância e perspectiva. Há duas pátrias aqui, com teores históricos e significados políticos distintos.

A “Pátria” aludida pela sentença é antes a autoridade portuguesa do que o torrão natal, é o projeto colonial português no qual o território que viria a corresponder o Brasil era apêndice do de Portugal – ser patriota nesses termos é dar salvo-conduto à sujeição. A pátria contida no ideal de Brasil de Calabar é um projeto de curioso nacionalismo: progressismo sob a batuta holandesa, aparentemente mais livre, mas não de todo. Ser patriota nesses termos é lutar pelas melhorias que Nassau foi construindo ao longo da peça: liberdade de credo, de expressão e de imprensa, construção de pontes, erradicação de doenças, desenvolvimento das artes e das ciências etc.

A aparente contradição de uma luta contra a dominação portuguesa em nome de uma dominação holandesa se explica menos pelas vicissitudes históricas do século XVII do que pelas das décadas de 1960-1970. É a isto que chamamos anteriormente de virtudes do anacronismo: a luta contra a opressão que Calabar protagonizou está investida de um teor libertário e nacionalista cujas raízes estavam fincadas antes na dialética política do período ditatorial pós-1964 do que nas refregas luso-holandesas dos Seiscentos.

Buarque e Guerra antecipam, por assim dizer, uma luta nacionalista que não havia no Nordeste do período colonial<sup>3</sup> com o fito de recrutá-lo como palco para a dramatização desse mesmo nacionalismo libertário dos anos 1970. Em outras palavras: pintam o período colonial com as cores da luta democrática contemporânea, tornando a trajetória de Calabar modelar da trajetória daqueles que, enfrentando o regime militar, acabam sujeitos à pecha de traidores. Ao mesmo tempo, zomba daqueles que servem a esse regime sujeitando-os a um exame de consciência, deixando-os somente à altura de borra-botas, meros “alcaguetes”. A chave analítica do conflito dramático da peça, portanto, está antes no pós-1964 do que no século XVII.

Roberto Schwarz falava disto usando outros termos em seu texto de 1970, “Cultura e política, 1964-1969”. Ele nota um traço curioso da situação histórica brasileira em que Chico Buarque e Ruy Guerra se inserem: “Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, ao passo que essa “anomalia (...) é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969” (SCHWARZ, 2014, p. 8). Embora de 1973, a peça estava visceralmente ligada a essa “anomalia”, mesmo que tenha ganhado uma camada a mais de dissensão política depois do garrote do AI-5 em 1968.

A traição em *Calabar*, no heroísmo de um e no oportunismo dos outros, dialoga diretamente com a consciência política resultante dessa “hegemonia cultural da esquerda”, em

---

<sup>3</sup> Embora seja preciso matizar essa afirmação, como argumentam, dentre outros, Carlos Guilherme Mota, em *Nordeste 1817* e Evaldo Cabral de Mello em *Olinda Restaurada*.

particular com a seguinte questão, apontada por Schwarz:

O ponto forte da posição comunista, que chegou a penetrar as massas, aprofundando nelas o sentido político do patriotismo, estava na demonstração de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem mudar a outra. Aliada ao momento político, a repercussão dessa tese foi muito grande. (SCHWARZ, 2014, p. 11)

Isto significa, entre outras coisas, que o autoproclamado patriotismo que subiu ao poder em 1964 não era o único existente, e que havia um outro patriotismo, tributário do “nacionalismo popular” amadurecido entre 1945-1964, para o qual resistir ao imperialismo era uma das prioridades políticas. Significa também que esse imperialismo estava umbilicalmente ligado à ascensão dos pretensos patriotas responsáveis por 64 (a “reação interna”), isto é, que a costura interna da “dominação imperialista” passava pelos oportunistas da hora, e que seu patriotismo, portanto, era tão oco quanto era densa sua hipocrisia.

Chico Buarque e Ruy Guerra entenderam isto perfeitamente. Alicerçaram sua peça sobre esse protagonista cuja traição se elogia, mas recortando-a contra um fundo de traições oportunistas, cuja hipocrisia se sublinha na contra-simetria oferecida, justamente!, por aquele protagonista. Trocando em termos: a velha-nova dominação “de fora para dentro” (antes colonial, então imperialista) não só eliminava seus inimigos (Calabar e opositores políticos), como também dependia da disposição de oportunistas “de dentro para fora” (os Henrique Dias, os Felipe Camarão, a direita golpista etc.).

Enraizada nesse processo cultural e político, *Calabar* retoma certa tradição dramaturgica dos anos 1960 que retratou as figuras de Zumbi (1965) e Tiradentes (1967), pois “(...) partiu do mesmo mecanismo encontrado pelo Arena: criticar a atualidade traçando paralelos com um momento histórico conhecido do passado brasileiro.” (HOTIMSKY, 2018, p. 87). Nina Hotimsky rastreou a trajetória de vários dos nomes da peça, percebendo que vários deles tinham participado daquele movimento teatral, vinculado ao Arena: Ruy Guerra tinha composto a música de *Zumbi* junto com Edu Lobo, Dori Caymmi foi diretor musical de *Zumbi* e *Calabar*, o diretor Fernando Peixoto dirigiu núcleo do Arena anteriormente, o diretor assistente Mario Massetti havia sido contrarregra de Tiradentes etc. (HOTIMSKY, 2018, p. 86-87).

Ao explicar os conflitos estruturantes de *Calabar* em entrevista concedida em 2000, o diretor da peça, Fernando Peixoto, transita sem problemas entre o Brasil contemporâneo e o colonial:

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)

E o próprio Ruy Guerra corroborou esse aspecto em entrevista de 2018 ao dizer que

Tanto o Chico como eu éramos ligados ao Arena. Então quer dizer, é evidente que era uma coisa que estava ali, viva. Mas o Calabar foi escolhido por ser uma figura polêmica, que permitia esse debate sobre o conceito da traição. Desobediência política, cívica. Se a gente visava algum cotejo, alguma comparação, acho que... naquela época nem era necessária, pra nós era uma evidência. (GUERRA, 2018, p. 88)

O anacronismo deliberado deve ter parecido ideal a Buarque e Guerra para driblar a censura que vigiava as artes naqueles anos sombrios, como fora nos anos anteriores com o Arena. Falar do século XVII aparentava uma retirada do presente, um pretense recolhimento a uma época mais amena, menos *engagé* que o teatro do então. Nas palavras de Evelin Hoisel “(...) a circunstancialidade da contestação ideológica (...) é deslocada por um modo de construção artístico em que os signos, na sua ambivalência constitutiva, simultaneamente afirmam e negam o contexto ao qual intencionalmente se referem e representam” (In: FERNANDES, 2013, p. 122).

O brilhantismo da peça, argumentamos, está sobretudo nisto: o Calabar de Buarque e Guerra acaba antecipando a luta libertária em três séculos, ao passo que, tendo sua longa reputação de traidor matizada e, por fim, invertida, o efeito catártico que proporciona levava ao repensar simultâneo do patriotismo da era colonial e do patriotismo do período ditatorial. O anacronismo funcionava como um engenhoso cavalo de Tróia dramaturgic.

Esse é o jogo de distância e perspectiva: a distância é a cronológica, grande e pequena ao mesmo tempo; a perspectiva é a do “quem-diz-o-que”, com pátria e traição significando coisas muito diferentes, e mesmo antagônicas, a depender de quem o diz. Num período em que formas de luta política foram criminalizadas e reprimidas, e em que a luta armada na clandestinidade se estabeleceu como forma de resistência, a perspectivação dos atos do distante Calabar abria uma grande zona cinzenta em que traição e pátria podiam ter seus sinais invertidos e seu teor político revisto. Se *Roda-viva*, em 1968, “(...) fechou a porta do moderno teatro político do Brasil”, como afirmou Iná Camargo Costa (1996, p. 187), *Calabar* se arvora

como uma espécie de epílogo do “teatro épico” no Brasil – seu aborto às vésperas da encenação confirmando pelas antípodas sua vocação radical.

Analisando a evolução política da música de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Menezes notou que das primeiras canções dos anos 1950 às canções de protesto de 1970 ocorre uma transição ideológica importante: ele passa do conagraçamento geral, do “ranço populista”, para a “luta de classes” e a defesa de um projeto democrático radical: “É o discurso utópico que dá vez àqueles que em geral não tem voz; que transforma párias sociais em protagonistas da história.” (MENESES In: SCHWARZ, 1983, p. 224). Ora, poucos perfis históricos podiam ser mais perfeitos a essa mudança de perspectiva do que o do traidor Calabar. Ele vira, então, ponta de lança de uma revisão que soa historiográfica, mas que é sobretudo histórica.

Retomemos, pois, nossa pergunta inicial: quem trai o traidor faz justiça ou vingança? É difícil bater o martelo e dizer que a peça a responde. O subtítulo leva na direção da justiça, afinal, trata-se de um “elogio da traição”. Portugal, encabeçado pelo monarca espanhol, traía as potencialidades de seu território e seus súditos, ao passo que Calabar, traindo esse traidor, ganha a envergadura de herói. Na geração da contracultura, do uivo de Ginsberg, do Maio de 68, cujo lema Oiticica já condensara na frase lapidar, “Seja marginal, seja herói”, e cuja delinquência era exortada por Tragtenberg como dever político, Calabar se tornou uma estrela de primeira grandeza.

O engajamento típico dessa época que Stephanou chamou de “militarização das artes”<sup>4</sup> sobe à superfície do texto ao final da peça, deixando taticamente de lado as sutilezas semi-alegóricas em nome de um chamado à ação. Trata-se de um escorço que salta mais de trezentos anos e se dirige ao público contemporâneo, feito pela personagem mais adequada a sondar esses meandros de consciência:

**BÁRBARA (para o público)** – Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginam que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A História é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, oh, celeberrimos iniciados nos mistérios da traição. (BUARQUE; GUERRA, 1977, p. 93)

---

<sup>4</sup> Afirma o autor que “*Teoria e prática, arte e realidade nunca estiveram tão próximas como entre 1964 e 1968, assim como a avaliação artística, normalmente o critério único para a aceitação e o sucesso de uma obra pelo público, foi interceptada pela realidade, a necessidade de combater um regime autoritário.*” (p. 138) Diz ainda que “*Se a atividade do intelectual não é mais possível dentro de uma realidade concreta (censura, prisão, exílio), o que lhe resta é passar para a luta diretamente política.*” (STEPHANOU, 2001, p. 139).

A pergunta de abertura do ensaio faz “erguer a peça”, como se costuma dizer, no plano dramático e ficcional, mas ergue também a trama do plano concreto e histórico, numa simbiose mutuamente determinante. Estão em disputa, com Calabar e demais, as forças sociais e os projetos políticos da realidade histórica pós-1964.

É difícil iludir a conclusão de que se trata de uma exortação à traição, o que permite inferir, retrospectivamente, que o traidor do traidor é realizador de justiça. Essa é a virtude política da traição. Para isto, no entanto, era preciso reconhecer no regime militar o traidor da pátria de então, e de suas liberdades fundamentais. Se assumir a legitimidade da ação de Calabar implica dar aos inimigos do regime militar o benefício da dúvida, a segunda parte do silogismo funcionou, restando retroceder para concluir a primeira e colocar em similar dúvida o estatuto da própria ditadura. Não se pode ter certeza de que a carga detonou em ambas as direções, mas parece incontornável a constatação de que as condições para isto estavam em cena.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno** – Ensaio de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar** – O elogio da traição. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque** – O poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos: Ensaio sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico. São Paulo: LeYa, 2013.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. Zumbi e Tiradentes, Calabar: aproximações e divergências. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 84-94, 2018.

PEIXOTO, Fernando. Teatro: Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros. Entrevista concedida a Alcides Freire Ramos. **Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 3, n. 94, 2000.

RIBEIRO, Regina de Carvalho. Calabar: um intermediário cultural no Brasil holandês. **Revista 7 Mares**, Niterói, n. 3, v. 2, p. 61-75, outubro de 2013.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das



Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura e militarização das artes**. Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 2001.

*Recebido: 12/08/2022*

*Aprovado: 29/11/2022*