

## DUAS VEZES CALABAR – 1632/1973\*

Sérgio Alves de Souza\*\*

### **Resumo**

Este artigo analisa como a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, usa as invasões holandesas ao Brasil ocorridas no período colonial para produzir uma reflexão crítica sobre a Ditadura Militar. A hipótese central é de que a peça não se limita a repetir aquilo que foi produzido pela historiografia, mas dialoga com esta, propondo outras perspectivas de leitura deste momento da História do Brasil.

### **Palavras-chave**

Ditadura militar; luta armada; teatro; holandeses no Brasil; historiografia.

### **Abstract**

*This article analyses the play Calabar written by Chico Buarque and Ruy Guerra and shows how the authors have used the Dutch invasions in Brazil to make critical considerations about the military dictatorship. The central hypothesis is that the authors do not just work based on an established historiographical concept but they also propose other ways of seeing that moment in the history of Brazil.*

### **Key-words**

*Military dictatorship; Guerrilla; Theater; Dutchmen in Brazil; Historiography.*

...o que importa não é a verdade  
intrínseca das coisas, mas a  
maneira como elas vão  
ser contadas ao povo.  
(Frei Manuel do Salvador, em  
*Calabar, o elogio da traição*)

A censura, ela gosta da arte  
Mas é a Medusa retocando a musa.  
(Tomzé – *Sem saia, sem cera, censura*)

Na década de 1970, existia vasta produção artística e cultural que procurava posicionar-se ante a ditadura apropriando-se de temas do passado brasileiro, sobretudo o período colonial.<sup>1</sup> Parte de tal processo, a peça *Calabar, o elogio da traição*, escrita por Chico Buarque de Holanda, em parceria com Ruy Guerra, é a terceira incursão do compositor no teatro<sup>2</sup> e a primeira de suas obras a direcionar o olhar para a História, compreendida enquanto uma reflexão sobre o passado.

O mais marcante na peça é sua ausência: às vésperas da estréia, a obra foi proibida, sendo inclusive censuradas as notícias em relação à própria censura do trabalho; o disco com músicas da obra teve título, capa e várias letras vetados na íntegra e uma (“Fado Tropical”) mutilada (entendeu-se que não deveria ser feita a referência à sífilis em nossa herança portuguesa).<sup>3</sup>

*Calabar* é um paradigma das relações entre arte, política e historiografia no período, pois nos dá vários parâmetros para a pesquisa – sua primeira edição, publicada em 1973,<sup>4</sup> apresenta uma bibliografia (retirada da edição revista de 1978) que, para a época, resume a melhor historiografia a respeito do período holandês no Brasil: Varnhagen, Boxer, Gonçalves de Mello, Netscher, Watjen e José Honório Rodrigues e Joaquim Ribeiro,<sup>5</sup> além do Frei Manoel Calado,<sup>6</sup> testemunha cuja qualidade divide os historiadores.

Boxer dedica a *O Valeroso Lucideno*, de Calado, quase duas páginas de comentários, colocando suas qualidades e defeitos (resumindo, é tendencioso por estar tão envolvido na guerra e preocupado em disfarçar seu colaboracionismo, por isso é tão valioso), desenvolvendo as considerações de Gonçalves de Mello, para quem se trata do “mais importante testemunho sobre Pernambuco sob o domínio holandês”. O livro não é citado na “Relação comentada das fontes consultadas para a composição desta obra” feita por Netscher. Watjen ocupa mais espaço que Boxer, não para revisar a obra, mas para censurar seu autor, cuja apreciação dos holandeses “torna-se ainda mais revoltante quando se considera com que cavalheirismo e bondade esse padre foi tratado por João Maurício”. Para Varnhagen,

falta a Calado “dignidade histórica”, pois se fia em boatos que possam ajudá-lo em seu objetivo de enaltecer João Fernandes Vieira. Além disso, escreve mal; entretanto, pode ser usado com algum critério.<sup>7</sup>

Menos que me fiar em quais testemunhos e análises apresentam maior qualidade, procuro pensar como esta bibliografia produziu temas que puderam ser retrabalhados pelos autores da peça com uma intenção política bastante marcada, ou seja, como, naquelas circunstâncias, o olhar para o passado pode ser utilizado para interferir no debate político naquele presente. Não pretendo discutir a obra como parte de uma série histórica de Chico Buarque,<sup>8</sup> pensando-o como “o filho do Sérgio”<sup>9</sup> – como se houvesse uma transmissão genética do fazer historiográfico.

Óbvio que não se trata de aferir o grau de veracidade histórica de uma obra de ficção, tarefa à qual dedicaram-se os censores.<sup>10</sup> Tarefa inútil, até por declarações dos responsáveis pela peça: há esquematismo, há a necessidade de contar uma história no palco. Entretanto, é conveniente retomarmos alguns parâmetros assumidos pelos envolvidos no ato de criação: as personagens existiram, o tema existiu, a única personagem assumidamente ficcional é a prostituta Ana de Amsterdam, tida como modelo, ou somatório, de personagens reais.<sup>11</sup>

Ficção produzida a partir de personagens reais e de um acontecimento real, usando como fonte uma bibliografia de qualidade, *Calabar* é teatro, mas não deixa de ser uma reflexão sobre a História. Nesse sentido, apontar erros seria cobrar da peça o que ela não é; entretanto, é necessário pensar quanto *Calabar* aproxima-se da reflexão historiográfica, seguindo – ou até mesmo propondo – temas presentes nessa produção.

O primeiro momento de aproximação entre *Calabar* e os historiadores é a colocação das indagações direcionadas ao passado a partir de uma preocupação política com seu presente. Sendo um viés que atravessa a obra, faz-se necessária uma tentativa de compreensão de como *Calabar* se inscreve na luta política da década de 70, a partir do levantamento de temas presentes na obra e suas articulações com o momento em que foi escrita. Ao mesmo tempo, procuro buscar as origens e os tratamentos dados aos temas na bibliografia utilizada pelos autores, percorrendo suas fontes, pensando em como e quais temas nelas aparecem. Além disso, proponho a existência de alguns temas nascidos não da bibliografia centrada na presença holandesa no Brasil, mas em outras obras possivelmente conhecidas pelos autores.<sup>12</sup>

Não se trata de um esgotamento desse viés de leitura, uma vez que *Calabar* tem uma riqueza de detalhes e referências que vai além da bibliografia sobre o período colonial indicada pelos autores, sobretudo se pensarmos que a segunda versão, de 1978, dialoga com outro tempo (que inclui até mesmo a proibição da versão anterior) e, possivelmente,

com obras historiográficas mais recentes; além disso, somente tive acesso a uma parte dos livros usados por Buarque e Guerra na feitura da peça, alguns em edições diferentes.<sup>13</sup> Outro ponto que não abordo são as possíveis influências de temas lançados por *Calabar* na historiografia que lhe é posterior.

#### *Uma História com várias vozes*

A história é uma colcha de retalhos  
(Bárbara, em *Calabar; o elogio da traição*)

*Calabar* inicia com um sermão do Frei Manuel do Salvador, dedicado a uma crítica à situação de fausto vivida pelos pernambucanos antes da chegada dos holandeses. Textualmente, são citadas várias passagens do primeiro capítulo do *Valeroso Lucideno*. Paralelamente, Mathias de Albuquerque dita uma carta prometendo o perdão a Calabar caso abandone os holandeses (pp. 7-10), passagem extraída de Varnhagen.<sup>14</sup>

Após a lamentação de Albuquerque contra a traição de Calabar, Frei Manuel nos apresenta Bárbara, com quem Calabar era “amancebado”. Esta, depois de cantar sua canção de apresentação, pede ao público sua atenção, “Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua” (p. 13).<sup>15</sup>

Toda a história – cerco a Porto Calvo, entrega, julgamento e execução de Calabar, lamento de Bárbara pela perda do marido, chegada e instalação de Nassau no Brasil – irá desenvolver-se a partir do confronto entre estas três vozes: a Igreja Católica (a partir de transcrições e paráfrases ao *Valeroso Lucideno*), o colonizador (a partir dos textos dos historiadores) e uma fala popular, com forte apelo humorístico, construída sobretudo a partir das entrelinhas e de algumas passagens involuntariamente cômicas dos vários textos utilizados, principalmente, Calado.<sup>16</sup>

Enfrentando uma bibliografia cujas fontes são governamentais ou eclesiásticas, Buarque e Guerra vislumbram um mundo com prostitutas, bêbados, crises de disenteria, negros e índios não embranquecidos como Henrique Dias ou Camarão. Esses temas aparecem apenas marginalmente em algumas das obras citadas.<sup>17</sup> A questão é a amplificação de personagens que a historiografia até então produzida mal era capaz de perceber: em Watjen, a prostituição é, como nos pregadores holandeses, um problema moral; em Boxer, havia uma inevitável atmosfera de corrupção em Pernambuco, expressa na frase de Barléu,<sup>18</sup> para quem “Não existia pecado além do equador”, e uma diferença cultural – seguindo Calado – entre portugueses e holandeses no trato com as mulheres; Gonçalves de Mello dá

maior abertura a esses temas, não tratando a prostituição, por exemplo, do ponto de vista moral, mas nega-lhe autonomia, vinculando-a ao problema sanitário.

Buarque e Guerra diferenciam sexualidade e saúde, derivam das referências à prostituição e à bebedeira a existência de um mundo feminino e de um universo de prazer que vão além da simples preocupação com a colonização de corpos e almas, colocando-se como formas alternativas de sociabilidade. Talvez não haja exagero em pensar no conhecimento pelos autores da problemática do riso popular e de temas como o baixo corporal, ainda que a edição brasileira de Bakhtin seja bastante posterior à peça.<sup>19</sup>

### *Traição*

“nesta guerra nunca faltaram traidores”  
(Frei Manuel Calado, *O Valeroso Lucideno*)

O tema mais forte presente na peça é a traição. Recorrente, aparece no título, no paralelo entre Calabar e Sebastião do Souto (que inclui um relacionamento amoroso, inexistente na bibliografia, entre este e Bárbara, viúva de Calabar) e em toda trama, que se inicia com a derrota dos holandeses em Porto Calvo, a partir da tramóia montada por Souto, traidor dos holandeses.

Pensar a traição no início da década de 1970 é propor um tema fortemente político. Estamos na era do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, apregoadado pelo governo Médici. Momento de grandes feitos da nação, que serviam tanto para demonstrar sua superioridade quanto para integrá-la, desde a conquista do Tricampeonato de Futebol aos chamados “projetos de impacto” (Transamazônica, Ponte Rio-Niterói, Mobral, Projeto Rondon). Momento no qual ou se está a favor do governo, ou se é traidor da Pátria, pois país e governo confundem-se. Cartazes espalhados pelas cidades listam militantes procurados, traidores dos valores da nação.

Dentre os traidores, um foi caçado com especial predileção, sendo morto em 1971: o capitão Lamarca, traidor duplo, pois além de trair o país, traiu o exército, arma na qual tinha forte influência por suas capacidades táticas e de tiro – com certeza, nesse contexto, poder-se-ia dizer a respeito dele que “como militar, ajuramentado às bandeiras, (...) foi perjuro, desertando delas, e que (...) abrindo exemplo à deserção, e prestando serviços na guerra contra a sua pátria e os seus concidadãos, foi ao mesmo tempo traidor” ou, “foi um desertor, que praticava o que a lei chama de crime permanente”.<sup>20</sup> É neste contexto que é escrita a peça, e se retoma o tema da traição.

A escolha de Calabar enquanto personagem, num momento em que a traição aparece fortemente tematizada, não é fortuita. Estigmatizado desde Calado, a ele é atribuída a responsabilidade pelas vitórias holandesas e pela conseqüente conquista das capitânicas do Nordeste. Mesmo Watjen, autor que diminui a importância do desertor, localizando sua troca de lado como concomitante à chegada de reforços da Holanda, não economiza elogios em relação à sua sagacidade.<sup>21</sup>

Numa guerra na qual, a nos fiarmos em Calado, a traição era uma constante, Calabar assume uma certa unanimidade. A novidade do texto de Buarque e Guerra é tratar a traição fora de um quadro comparativo que coloque a superioridade do projeto colonial de Portugal ou Holanda, questão ainda presente na historiografia de então.<sup>22</sup>

Inexistindo unanimidade em torno da qualidade do projeto colonial a ser seguido, a própria traição de Calabar pode ser trabalhada na peça como ambigüidade.<sup>23</sup> Mesmo a viúva Bárbara, única voz a defender Calabar depois de sua morte, pensa menos nos resultados da deserção e mais na crença do falecido sobre esses resultados: foi o único a agir na guerra não por interesse pecuniário – pelo contrário, recusa as ofertas de Mathias de Albuquerque –, mas por acreditar que os holandeses fossem melhores para o Brasil,<sup>24</sup> perspectiva desmontada ironicamente no final da peça.

Calabar é descrito na canção *Cala a boca, Bárbara* da seguinte maneira:

Ele sabe dos caminhos  
Dessa minha terra  
No meu corpo se escondeu,  
Minhas matas percorreu,  
Os meus rios,  
Os meus braços.  
...  
Ele sabe dos segredos  
Que ninguém ensina:  
Onde eu guardo o meu prazer,  
Em que pântanos beber,  
As vazantes,  
As correntes.

Esta descrição poética de Bárbara sobre o marido, se tem um sentido sensual, narrando – segundo os padrões possíveis na época – a exploração do corpo por um amante, parece aproximar-se bastante das referências feitas pelos diferentes autores a Calabar:

...Mameluco mui esforçado e atrevido (...) Também lhe cobrou muita afeição o General do mar dos holandeses, que o trazia em sua companhia, para que lhe ensinasse as bocas dos rios navegáveis. (Calado, p. 54)

...era conhecedor do sistema de guerra adotado no Brasil. Ativo, hábil, empreendedor e de uma grande temeridade. (Netscher, p. 121)

...excelente conhecedor da região, o qual lhes veio a servir nas operações de guia ousado e ladino, iniciando-os também nos segredos das guerrilhas brasileiras. (...) Por água e por terra, ao Norte e ao Sul de Pernambuco começaram os holandeses a tentar as suas investidas de surpresa. A sagacidade de Calabar lhes prestou nesta emergência serviços inestimáveis. Ele ideou planos contra aldeias, fazendas e plantações de canas, e com incansável zelo instruiu oficiais e soldados na arte de guerrilhar. (Watjen, pp. 119-120)

...conhecia palmo a palmo toda a região (...) 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. (Boxer, pp. 70-71)

Todos os textos são unânimes em indicar um profundo conhecimento, pelo mesmo Calabar, da região.<sup>25</sup> Entretanto, nenhum é explícito o suficiente para definir tal conhecimento como estruturado na canção – mesmo se pensarmos nas várias descrições de ataques planejados por Calabar. A colocação da natureza como segredo não dominado pelos adventícios remete a outro tema historiográfico, possivelmente conhecido pelos autores, mesmo indiretamente: trata-se da compreensão de como os europeus, inicialmente, dependeram do elemento nativo para assenhorear-se da terra.<sup>26</sup> Tal problema, apesar de não tematizado pela bibliografia, era visivelmente sofrido pelos holandeses no início da colonização, quando ocupavam apenas uma estreita faixa de terra no litoral e ainda tinham que enfrentar uma população nada receptiva, e foi contornado não apenas pelo aproveitamento dos desertores, mas também pelas alianças com grupos indígenas.

### *O traidor e sua memória*

Eu proíbo a história de pronunciar esse nome.  
(Bárbara, em *Calabar; o elogio da traição*)

Existe, ao longo do texto, uma luta de Bárbara no sentido de garantir o não esquecimento de Calabar. Num mundo de traidores, ele é o único que merece ser lembrado, pois sua ação move a história – é com traidores assim que “todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for”. Nem mesmo a condenação dos portugueses pode levá-lo ao esquecimento. De acordo com a viúva: “Não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não

morre. Calabar é cobra-de-vidro. E o povo jura que cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz” (p.133).

Na segunda versão (p. 59), esta passagem é deslocada para a metade da peça e modificada, ganhando uma amplitude ainda maior:

Sabe, é até bom eles pensarem que mataram Calabar. Esquartejaram Calabar e espalharam por aí os seus pedaços. Mas Calabar não é um monte de sebo não. Eu sei que Calabar deixou uma idéia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa idéia, colhe essa idéia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito um mingau esquentando por dentro. A idéia é dessa gente. Os que não gostam da idéia, esses vão se coçar, vão fazer pouco dela, vão achar que é um bicho de pé. Depois essa idéia maldita vai começar a aperrear e aperrear o pensamento desses senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. Eles vão dizer: que porra de idéia é essa? Eles então vão querer matar a idéia a pau. Vão amarrar a idéia pelos pés e pelas mãos, vão pendurar a idéia num poste, vão querer partir a espinha dessa idéia. Mas nem adianta esquartejar a idéia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que o cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz.

Tal capacidade de Calabar e sua “idéia” de se refazerem coloca como problema o refazer-se da História: trata-se da capacidade dos dominados – afinal, é isto que o mulato Calabar e a mulher Bárbara são – de se rearticularem, e lutarem, em diferentes momentos.<sup>27</sup> Calabar não é necessariamente traidor, ainda que o termo seja aplicado a ele ao longo de todo o texto, mesmo pela guardiã de sua memória, Bárbara. Sua traição é o abandono de uma posição confortável de serviçal dos portugueses – nesse sentido, opõe-se claramente a Henrique Dias e Camarão.

Nenhum dos autores consultados fala na existência de uma patente anterior a sua troca de lado na guerra; Calado afirma que foi transformado pelos holandeses em sargento-mor (major); segundo Netscher, teria virado capitão.<sup>28</sup> Buarque e Guerra, entretanto, colocam na boca de Mathias de Albuquerque o seguinte verso: “Capitão aqui, major passou no salto” (p. 11) existindo ao longo da peça outros momentos em que ele é chamado capitão pelos portugueses.

Brasil, 1635. Uma guerra de guerrilhas, um desertor-herói chamado capitão Calabar, cuja perícia incomoda seus antigos superiores, que o matam pois a “guerra é um vaivém. Calabar vivo é um perigo” (p. 42). Mas mesmo morto, ele pode se rearticular.

Voltemos a 1973. Fazia apenas cerca de cinco anos que Geraldo Vandré pregara o início imediato da ação armada em “Caminhando”, Gilberto Gil gritara o nome Marighela na canção “Alfômega”, gravada por Caetano Veloso, e Os Mutantes haviam anunciado, em “Dom Quixote”, “uma luta que vai começar”, três canções emblemáticas de uma



tendência crescente ao engajamento e à radicalização, por diferentes caminhos.<sup>29</sup> Entretanto, a repressão apertava o cerco e as coisas estavam de tal maneira mudadas que nem mesmo a perspectiva da guerrilha enquanto tema artístico conseguia manter-se.

O capitão Calabar tem uma forte proximidade com o capitão Lamarca. Uma guerra de guerrilhas, um desertor-herói, cuja perícia incomodava seus antigos superiores – perícia no manejo das armas, perícia nas táticas de guerra, sobretudo quando se trata de um terreno pouco propício: em 1970, Lamarca consegue escapar de um enorme cerco no Vale do Ribeira em São Paulo, com um pequeno grupo de guerrilheiros.<sup>30</sup> O pouco material disponível sobre o Capitão cita o grande embaraço do exército pela deserção daquele, traição amplificada pelos meios de comunicação à época.<sup>31</sup>

Calabar e Lamarca são termos quase anagramáticos,<sup>32</sup> o que aumenta as possibilidades de aproximação entre os dois. Entretanto, se, por um lado, Calabar contém – na forma gráfica e no significado – uma possibilidade de expressão bastante forte naquele momento, também carrega em si o termo calar.

A imposição do silêncio era uma temática bastante forte à época, através de mortes, prisões, censura. Um dos momentos mais emblemáticos dessa situação foi produzido por ela própria, em um show de 1973: com a proibição da letra da canção “Cálice” – que também aproveita semelhanças fonéticas como meio de expressão –, Gilberto Gil e Chico Buarque apresentam-se tocando a melodia ao violão e dizendo palavras desconexas, os microfones são desligados, conseguem outros microfones, que também vão sendo sucessivamente desligados.<sup>33</sup>

A canção já citada “Cala a boca, Bárbara” explora esse dado: a descrição feita por Bárbara das capacidades de seu marido tem como contraponto um coro que repete:

“CALA a boca, BÁRbaraaaaa”<sup>34</sup>

O verso não apenas recoloca o nome de Calabar, mas sugere sua permanência através do eco (*BÁR/bar/aaaaaa*). Pelas frestas do silêncio imposto, Calabar reaparece. Apesar de trazer em si o germe do silêncio (ou por isso mesmo), Calabar retorna por outras vias – tal como a cobra-de-vidro que não morre. A morte de Calabar não é o silêncio de Calabar, mas a possibilidade de retomar e continuar por outros caminhos a fala de Calabar, antes de tudo, instrumento de libertação. *Calabar* busca interferir em um momento cuja aparência era inviolável, vislumbrando no silenciamento de Calabar e seu duplo Lamarca a abertura de possibilidades.

A obra busca claramente usar o passado colonial como ponto de partida para uma intervenção no presente. Existem pontos abertamente ficcionais, como a morte de Souto,

deslocada da Bahia para o Recife.<sup>35</sup> Entretanto, o diálogo não busca em momento algum uma mitificação da História, a transposição de temas ou a simples reprodução da historiografia, constituindo-se um universo de discussão bem articulado, no qual a arte discute com a historiografia e intervém de maneira ativa no presente e no passado, pensando em diferentes leituras do segundo como a abertura de alternativas para o primeiro.

*Recebido em setembro/2004; aprovado em outubro/2004*

### Notas

\* Este texto é parte de um capítulo da tese de doutorado *A História é uma colcha de retalhos – Historiografia, Linguagem e Produção artística: política e tempo histórico na ditadura militar* (Brasil, 1969-1986), apresentada à FFLCH-USP em 2002 e financiada pelo CNPq. Agradeço à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura de Mello e Souza pelas sugestões, entretanto, não a responsabilizo pelos resultados. O título retoma um texto de Fernando Peixoto, diretor da peça *Calabar, o elogio da traição*, referindo-se às duas montagens do espetáculo (1973 e 1980). Ver PEIXOTO, Fernando. “Duas vezes Calabar”. In: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: elogio da traição*. 15 ed. com texto revisto e modificado pelos autores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

\*\* Doutor em História Social - FFLCH-USP e da Rede Pública Municipal – São Paulo

<sup>1</sup> SOUZA, Sérgio A. *A História é uma colcha de retalhos*, op. cit.

<sup>2</sup> Anteriormente, o compositor musicou *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto, encenada no Tuca em 1965, seu primeiro trabalho importante, e escreveu *Roda Viva*, peça encenada pelo Teatro Oficina entre o final de 1967 e o início de 1968 e responsável pela desmontagem do mito de bom moço criado em torno do músico.

<sup>3</sup> A sífilis é uma constante na bibliografia sobre as invasões holandesas, mas como “contribuição” holandesa. A referência à sífilis portuguesa possivelmente deve-se ao conhecimento pelos autores do binômio “civilização/sifilização” formulado por FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 29 ed. Rio de Janeiro, Record, 1994 (1<sup>a</sup> edição: 1933).

<sup>4</sup> BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. São Paulo, Círculo do Livro, 1973. As páginas das citações a esta edição serão colocadas no corpo do texto. A segunda versão (1978) mereceria estudo específico, por conter não apenas mudanças pontuais, mas desmembramentos e deslocamentos de algumas passagens, algumas das quais bastante úteis para minhas reflexões. Quando necessário, indico, antes da citação, que se trata da segunda versão e o número de página em seguida: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. 15 ed, op. cit.

<sup>5</sup> São citadas as seguintes obras: VARNHAGEN, F. A. *Os holandeses no Brasil*. São Paulo, Cultura, 1943 (1<sup>a</sup> edição, 1871); BOXER, C.R. *Os holandeses no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1961 (1<sup>a</sup> edição: Oxford, 1957); MELLO, J. A. G. *Dom Antônio Filipe Camarão*. Recife, Universidade do Recife, 1954; id., *Henrique Dias*. Recife, Universidade do Recife, 1954; id. *Tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947; NETSCHER, P.M. *Les hollandais au Brésil*. La Haye, Belifantes Frères Editeurs, 1853; WATJEN, H. *O domínio colonial holandês no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1938. (1<sup>a</sup> edição: sl, 1921); RODRIGUES, J. H. e RIBEIRO, J. *Civilização holandesa no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940.

<sup>6</sup> Edição citada por Chico Buarque e Ruy Guerra: CALADO, Frei Manoel. *O valeroso lucideno*. São Paulo, Cultura, 1954 (1ª edição: Lisboa, 1648).

<sup>7</sup> BOXER, op. cit., pp. 420-421; MELLO, J. A. G. *Tempo dos flamengos*. 2 ed. Recife, BNB/Secretaria da Educação e Cultura, 1979, p. 31; NETSCHER, P. M. *Os holandeses no Brasil*. Trad. Mario Sette. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1942, pp.15-32; WATJEN, op. cit., pp. 37-39; VARNHAGEN, op. cit., p. 13.

<sup>8</sup> Depois de *Calabar*, escreveria as peças *Gota d'água* (adaptação de *Medéia*), *Ópera do malandro* (adaptação da *Ópera dos 3 vinténs*, de Brecht, ambientada no Estado Novo) e, em parceria com Edu Lobo, as músicas para *O corsário do rei* de Augusto Boal e *Doutor Getúlio*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar. A rigor, tal série, caso exista, deve iniciar-se não com *Calabar*, mas com as versões, também em parceria com Ruy Guerra, das canções do musical *O homem de la Mancha*, feitas em 1972.

<sup>9</sup> Faço alusão à comentada transformação de Sérgio Buarque de Holanda no pai do Chico. Ver NOGUEIRA, Arlinda Rocha. “Sérgio Buarque de Holanda, o Homem”. In: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Universidade de São Paulo, 1988, pp. 17-26.

<sup>10</sup> Pai de Chico foi usado para proibir *Calabar*. *Folha de São Paulo*, 03/06/1990, p. E-2.

<sup>11</sup> PEIXOTO, Fernando. “Duas vezes Calabar” e “Uma reflexão sobre a traição”. In: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar, elogio da traição*, 15 ed., op. cit., pp. XII-XV e XVI-XXIII; BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. “A Roda Viva de Calabar: Dialética da Traição”. In: id., *ibid.*, pp. IX-XI.

Em outro contexto, a historiografia recente irá tematizar a inserção de uma personagem – real – em uma série construída anteriormente. Refiro-me ao caso de Cabral de Taíde, lido por Vainfas como parte do senhorio escravocrata e sodomita de outros de seus trabalhos: ver VAINFAS, R. *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 90-91.

<sup>12</sup> Como já foi visto na nota 3.

<sup>13</sup> Além da bibliografia indicada na nota 7, foi possível consultar: CALADO, F.M. *O valeroso lucideno*. vol. 1. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987; RODRIGUES e RIBEIRO, op. cit.

<sup>14</sup> VARNHAGEN, op. cit., p. 108.

<sup>15</sup> A segunda versão (p. 6) é mais explícita em relação ao tipo de história que não será contada: o trecho inicia-se com Bárbara pedindo ao público “Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes...”.

<sup>16</sup> Por exemplo, quando o Frei se recusa a viver com Nassau usando como um dos argumentos a necessidade de publicidade de seus atos “porque ali [no palácio de Nassau] ainda que ele [Calado] comesse meninos, tudo se lhe encobriria”. Ou na articulação feita pelos autores de *Calabar* entre a falta de viveres em função da guerra e a ordem de Albuquerque – citada por Boxer – para que se transformasse em balas o chumbo das redes. Ver CALADO, op. cit., p. 94; BOXER, op. cit., p. 58.

<sup>17</sup> BOXER, op. cit., pp. 102, 176-182; MELLO, J. A. G. *Tempo dos flamengos*, 2 ed., pp. 124-126; WATJEN, op. cit., pp. 394-397.

<sup>18</sup> BARLÉU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1974 (1ª Edição: Amsterdã, 1647).

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987. É certo que as edições desta obra em francês e italiano, ambas línguas bem conhecidas por Buarque, são anteriores ao texto de *Calabar*. Entretanto, seria interessante pensar como tais temáticas não foram adquiridas pela via teórica, mas do contato com obras literárias e teatrais, a começar pelo *Dom Quixote* (conforme nota 8), e, tendo no horizonte a erudição do compositor, autores analisados por Bakhtin, como Shakespeare ou Rabelais.

<sup>20</sup> A primeira citação é de Varnhagen, a respeito de Calabar, a segunda, do Coronel Hermes Cruz, da PM paulista, referindo-se a Lamarca. Ver VARNHAGEN, op. cit., p. 104 e Polícia faz sua versão de *Lamarca, Folha de São Paulo*, 16/06/1994, pp. 5-1.

<sup>21</sup> WATJEN, op. cit., pp. 119-120.

<sup>22</sup> As indicações para encenação da segunda versão chegam a incluir como necessário que Mathias de Albuquerque e Maurício de Nassau sejam interpretados pelo mesmo ator, sinal de uma absoluta correspondência entre os dois projetos – o que valeria a crítica de que se acabam perdendo especificidades. Apesar disso, os censores viram na peça uma apologia à colonização holandesa, o que seria uma justificativa para a proibição. Ver PEIXOTO, F. “Uma reflexão sobre a traição”, op. cit., p. XXII; Pai de Chico foi usado para proibir *Calabar*, op. cit. A superioridade da colonização holandesa ainda era uma questão forte à época, sendo tema central de uma obra então recém-publicada e não utilizada pelos autores de *Calabar*. Ver NEME, Mário. *Fórmulas políticas no Brasil Holandês*. São Paulo, Difel, 1971.

<sup>23</sup> Joaquim Silvério dos Reis, por exemplo, cumpre o papel de traidor com mais desenvoltura, se pensarmos em um outro momento lido como crucial para a formação do país. Na tradição artística de esquerda, Reis aparece com a mesma marca de traidor que nos discursos oficiais. Consultar: BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo, Sagarana, 1967; *Os Inconfidentes*, dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1972; Para a direita, a caracterização do delator é bastante semelhante, ver *O mártir da Inconfidência, Tiradentes*, dir. Geraldo Vietri, 1977.

<sup>24</sup> Nesse sentido, a peça discute com Calado, que afirma ter Calabar trocado de lado para livrar-se da pena por “alguns furtos graves”, informação aceita sem quaisquer restrições por Varnhagen, apesar de suas reservas em relação ao *Valeroso Lucideno*. Ver CALADO, op. cit., p. 54; VARNHAGEN, op. cit., p. 164.

<sup>25</sup> Os caminhos brasileiros no século XVII certamente eram um segredo para poucos. Alguns dados para comparação: em 1675, mais de 40 anos depois da morte de Calabar, a expedição de Manoel Lopes Galvão demorou um mês para cobrir os menos de 100 quilômetros entre Porto Calvo e a Serra da Barriga; em pleno século XIX (1806), era verossímil que o Conde da Ponte, então governador da Bahia, em correspondência enviada à Corte, engrossasse seus argumentos para a constituição de um corpo de cavalaria definindo os escravos fugitivos como negros que aldeavam-se “nos vastos desertos deste incompreensível continente”. Para a expedição de Galvão: LARA, Sílvia Hunold. “Do singular ao plural – Palmares, capitães-do-mato e o governo dos escravos”. In: REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio. História dos quilombos no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 81-109, especialmente pp. 86. Para o cálculo da distância, usei mapa da região publicado por Funari: FUNARI, P. P. A. “A arqueologia de Palmares – Sua contribuição para o conhecimento da história da cultura afro-americana”. In: REIS e GOMES, op. cit., pp. 26-51 (mapa na p. 35). Parte da carta do Conde dos Arcos foi publicada em: REIS, João José. “Escravos e coiteiros no quilombo do Oitizeiro – Bahia, 1806”. In: REIS e GOMES, op. cit., p. 342

<sup>26</sup> Um enfoque do problema a partir do viés da maior adequação da cultura indígena para decifrar os segredos da terra aparece em: HOLANDA, Sérgio Buarque. “Índios e Mamalucos”. In: *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, pp.13-179. Este texto ecoa e redimensiona algumas colocações relativas à formação cultural brasileira descritas em: FREYRE, Gilberto. “O indígena na formação da família brasileira”. In: *Casa grande & senzala*, op. cit., pp. 88-187.

<sup>27</sup> Aqui há uma aproximação com temática tratada por Buarque em *Os saltimbancos*: ver BARDOTTI, Sergio. *Os saltimbancos*. Trad. e adap. Chico Buarque. São Paulo, Global, 1999; Chico Buarque (Trad. e adap.); *Os saltimbancos*, CD, 518.222-2, Polygram, 1993. (repressagem de LP lançado em 1977); SOUZA, S. A. Vozes da infância, falas da política: *Os saltimbancos* no debate do final da década de 1970. *Projeto História*, 24:289-306, junho/2002.

O tema é recorrente na produção de esquerda do período, aparecendo também em Henfil, em história publicada em 1973, na qual a personagem Graúna, ave negra, feminina e nordestina, morre e reaparece desafiando seu

carasco repetidas vezes, a partir do apelo a distintos universos argumentativos – Filosofia, Ecologia, Literatura, Religião –, que tendem a conformar múltiplas facetas da personagem. Embora dê mais ênfase à produção dos universos feminino e masculino, tomo por base a análise feita por Marcos A. Silva, que reproduz a história: ver SILVA, Marcos A. *Rir das ditaduras – Os dentes de Henfil. Ensaios sobre Fradim – 1971-1980*. Tese de Livre-docência apresentada à FFLCH-USP. São Paulo, Digitado, 2000, pp. 155-202. O tema retorna em vertente marcadamente mítica no filme *Quilombo*, a partir das diferentes características dos quatro líderes quilombolas que se sucedem. Consultar: *Quilombo*. Dir. Cacá Diegues, 1984.

<sup>28</sup> CALADO, op. cit., p. 59; NETSCHER, op. cit., p. 139.

<sup>29</sup> Geraldo Vandré. “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”. Gravação ao vivo por Geraldo Vandré no *Festival Internacional da Canção*, 1968. Fita cassete, Acervo Pessoal; Gilberto Gil. “Alfômega”, gravada por Caetano Veloso em *Caetano Veloso*, LP, R 765.086 L, Philips, 1969 (conhecido como “Disco Branco”); Dom Quixote”, dos Mutantes, in: *Mutantes*, LP 44026, Polydor, 1969.

No caso específico de “Caminhando”, a polarização com “Sabíá” (de Chico Buarque e Tom Jobim), vencedora do Festival Internacional da Canção sob as vaias de um público que preferiu a canção de Vandré (2ª colocada), a proibição quase imediata desta e sua transformação em canção de resistência, estigmatizaram a obra, tornada panfleto inconseqüente – entretanto, não se pode censurar Vandré por um radicalismo político comum a várias obras (Chico Buarque compôs, logo em seguida, “Apesar de você”) e a fusão hino, marcha e guarânia na música e luta armada na letra demonstram uma inventividade rara no autor. Para uma análise detalhada destas canções – e dos dilemas políticos que já iam se colocando no final da década de ’60, consultar os capítulos 6 (“O enredo transfigurado”) e 8 (“A mística da canção em ritmo de redenção”) de minha dissertação de mestrado: SOUZA, Sérgio A. *Cenas de Povo explícito. Elementos para a análise de um tema político (Brasil, 1962-1969)*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH-USP. São Paulo, 1994, pp. 88-112 e 132-158.

<sup>30</sup> Gorender calcula em 2.000 homens o tamanho da tropa burlada por Lamarca. Em entrevista publicada no Brasil somente em 1980 por Emiliano José e Oldack Miranda, o próprio capitão cita 20.000 soldados. Segundo Gorender, uma avaliação causada pelo entusiasmo (ou por um erro de impressão ou transcrição?). GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 3 ed. São Paulo, Ática, 1987, pp. 188-189; JOSÉ, Emiliano e MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo, Global, 1980, p. 90.

<sup>31</sup> GORENDER, op. cit., p. 188; JOSÉ e MIRANDA, op. cit., passim.

O filme *Lamarca*, adaptação livre do livro de José e Miranda explora bastante esta situação, com o delegado Flores (Fleury) ridicularizando o exército por sua ineficácia para localizar um homem por ele mesmo criado, enquanto o Major (Nilton Cerqueira) expressa profunda aversão ao homem que “foi um dos nossos, andou no meio da gente, fez os mesmos cursos, os mesmos treinamentos nos mesmos quartéis. Sentou na nossa mesa e tramou contra nós”. Como fundo, há uma diferenciação entre o sadismo imediatista de Fleury e a tática paciente de caçador de Cerqueira, apesar de sua repulsa, repetida diversas vezes ao longo do filme, à traição. *Lamarca*, dir. Sergio Rezende, 1994.

<sup>32</sup> Em português, b e m são a representação de fonemas próximos – ambos são bilabiais e sonoros, a diferença devendo-se apenas à oposição oralidade/nasalidade. Esta análise estava pronta quando li o depoimento de Buarque a Regina Zappa, no qual o Compositor afirma: “A idéia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. (...) Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada mas não tinha mais graça.” Apud ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 1999 (Perfil do Rio). p. 192.

<sup>33</sup> Existe gravação feita por Buarque e Milton Nascimento após a liberação da canção pela Censura: Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil. “Cálice”, gravada por Chico Buarque de Hollanda e Milton Nascimento em *Chico Buarque*, LP 6349398, Philips, 1978. De acordo com Humberto Werneck, não foi a Censura, mas a própria gravadora que, com medo de represálias, ordenou o corte dos microfones. WERNECK, Humberto. “Gol de Letras”. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras,

1989, pp. 131-132. Em um programa exibido pela TV Bandeirantes (provavelmente em fins de 1978 ou início de 1979) apresentando o disco de Buarque acima citado, foi incluído um trecho de filme registrando esta dramática situação.

<sup>34</sup> Desenvolvo uma interpretação esboçada pela organizadora de uma coletânea de letras de Buarque. Não reproduzo a forma como o verso foi publicado em *Calabar* ou na coletânea, mas tento representar graficamente a maneira como a canção foi gravada. *Chico Buarque de Hollanda*. Seleção de textos por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo, Abril Educação, 1980, p. 43; Chico Buarque. *Chicocanta*, LP, 510008-2, Philips, 1973.

<sup>35</sup> Segundo Calado, Souto teria avançado sozinho e gritando sobre as tropas holandesas, num sacrifício que teria servido de exemplo para os demais luso-brasileiros e impedido a invasão à Bahia. Na primeira versão de *Calabar*, Souto deixa-se apanhar pelas tropas holandesas não em um gesto heróico, mas tragicômico: para convencer Bárbara de sua capacidade de traição, trai a si próprio (pp. 113-117).

Na segunda versão (pp. 102-104), um Souto apavorado e incrédulo diante da notícia do fim da guerra, e paranóico com a possibilidade de ser traído por Bárbara (questão que aparece apenas rapidamente na primeira versão), acaba chamando a atenção dos holandeses para a possibilidade de reinício da guerra e é por eles fuzilado.